

中国古典文学名著与民俗文化

鬼狐风情

《聊斋志异》与民俗文化

汪玢玲 著



黑龙江人民出版社



《聊斋志异》与民俗文化

责任编辑/陈春江　李春兰

装帧设计/叶　方

版式设计/王宇彤



ISBN 7-207-05933-7

G·1357　定价:25.00元



鬼狐风情

《聊斋志异》与民俗文化

汪玢玲 著

黑龙江人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

鬼狐风情:《聊斋志异》与民俗文化/汪玢玲著.—哈尔滨:黑龙江人民出版社,2003.5

(中国古典文学名著与民俗文化/陈文新、汪玢玲主编)

ISBN 7-207-05936-1

Ⅰ.聊… Ⅱ.汪… Ⅲ.聊斋志异—文学研究 Ⅳ.I207.419

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第025421号

责任编辑:陈春江 李春兰
封面设计:叶 方
版式设计:王宇彤

中国古典文学名著与民俗文化
主编 陈文新 汪玢玲

鬼狐风情

Guihu Fengqing

——《聊斋志异》与民俗文化

汪玢玲 著

出 版 者	黑龙江人民出版社出版发行
通讯地址	哈尔滨市南岗区宣庆小区1号楼
邮 编	150008
网 址	www.longpress.com E-mail hljrmcbs@yeah.net
制 版	黑龙江人民出版社激光照排中心
印 刷	黑龙江省教委印刷厂印刷
开 本	890×1240毫米 1/32
印 张	12
字 数	185 000
印 数	1-5 000
版 次	2003年5月第1版 2003年5月第1次印刷
书 号	ISBN 7-207-05936-1/G·1360

定价: 25.00元



江玢玲

汪玢玲(1924 出生)知名民俗学家、民间文艺学家。辽宁北镇人。1946 年毕业于东北大学中文系，解放初师从著名民俗学家钟敬文先生，曾在北京师范大学民间文学研究生班学习，此后专攻民间文学和民俗学。现任东北师范大学中文系教授、吉林民俗学会名誉理事长、中国民俗学会理事　兼任中央电视大学民间文学教授、东亚文学研究所研究员，著有《蒲松龄与民间文学》、《民间文学概论》、《中国虎文化研究》、《中国婚姻史》、《民俗文化论集》，主编《中国民俗文化大观》、《中国古文大辞典·文学卷》、《吉林省志·民俗志》、《长春市志·民俗方言志》等 13 部著作。《中国虎文化研究》获民间文学最高奖《山花奖》一等奖　《蒲松龄与民间文学》获吉林省长白山文艺奖。《民间文学概论》获北方 15 省民间文学评委会一等奖。论文百余篇，多篇获奖。旧体诗收入《中国当代诗人代表作》。



总　序

——开创文艺民俗学研究的新局面

一套丛书，一个重大的文化工程，其起点往往是一个坚定不移的信念。我们这套《中国古典文学名著与民俗文化》丛书也是如此。与一般情况稍有不同的是：希望看到这样一套丛书的民俗学泰斗钟敬文先生，驾鹤西去，未能亲自指导编撰工作和目睹这套丛书问世。

1985年10月，《文史知识》刊发了钟敬文先生的“答《文史知识》编辑部同志访问的谈话记录”，题为《民俗学与古典文学》。他从“古典文学中民间文学所占的位置”、“一般古典文学作品中所反映的民俗现象”和“研究古典文学如何借鉴民俗学研究的理论和方法”等三个方面阐释了民俗学与古典文学的关系，其结论是：“民俗学和古典文学研究都属于人文科学，两者都是研究人类社会的文化现象的。人类社会本是不可分割的有机整体，这就决定了两种学科之间是可以乃至应该相互沟通的。‘他山之石，可以攻玉’，应用民俗学的理论和方法，对于丰富古典文学的研究手段、研究角度无疑会有裨益。”其高屋建瓴的概括确立了编撰《中国古典文学名著与民俗文化》丛书的指导思想。

民俗学的关注领域，主要在三个方面：“(1)风俗方面(如衣服、食物、建筑、婚嫁、丧葬、时令的礼节……)；(2)宗教方面(如神道、庙宇、巫祝、星相、香会、赛会……)；(3)文艺方面(如戏剧、歌曲、歌谣、谜语、故事、谚语、谐语……)。”(顾颉刚《圣贤文化与民众文化》，见苑利主编：《二十世纪中国民俗学经典·民俗理论卷》，第13





页，社会科学文献出版社，2002。)(1)、(2)两方面与古典文学的联系，可从“一般古典文学作品中所反映的民俗现象”这一角度来加以把握，如宋玉《高唐赋》的巫山神女，吴均《续齐谐记》的牛郎织女七夕相会，周去非《岭外代答》的斗鸡，离开了对这些民俗现象的了解，我们对古典名著的解读就会留下空白或死角。第(3)方面与古典文学的联系，可从“古典文学中民间文学所占的位置”这一角度来加以把握。在中国文学史上，民间文学占有不容忽视的分量，诸如《诗经》中的《国风》、汉魏时期的乐府民歌、由后人补述的上古神话与传说、宋元明清的讲唱文学，明清章回小说如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等，都是众所周知的例证；中国文学的若干体裁，也多是从民间文学衍生发展而来的，例如楚辞，王逸在《楚辞章句》中追溯其谱系时说：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原……出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。”朱熹也认为《九歌》的前身是民间祭歌。这样一些事实表明，“中国古典文学名著”与“民俗文化”之间有着深厚的血缘关系。我们的责任是：不仅承认这种关系，而且深入地考察这种关系，以开创文艺民俗学研究的崭新局面。

五四以来出现了一系列关注文艺民俗学的学者。鲁迅是其中较早而卓有建树的一位。1927 年 9 月，鲁迅在广州夏期学术演讲会讲《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，系统梳理“自汉末至晋末文章的一部分的变化与药及酒之关系”，在现代学术史上开文艺民俗学研究的先河。闻一多在用民俗学观点阐释中国古代神话方面用力尤勤。20 世纪三四十年代，他先后作《伏羲考》、《龙凤》、《姜嫄履大人迹考》，解决了古代神话传说中的若干疑难问题。至于数以十计的中国文学史著作，如鲁迅《中国小说史略》、胡适《白话文学史》、刘大杰《中国文学发展史》、郑振铎《插图本中国文学史》等，



其中涉及《国风》、楚辞、汉魏乐府、宋元明清讲唱文学、明清章回小说的部分亦占相当比重。若干专题性的研究著作更蔚为大观。

需要强调的是，尽管文艺民俗学研究已取得了值得重视的成就，其缺憾仍是显而易见的。第一，我们对"一般古典文学中所反映的民俗现象"考察甚少。文艺民俗学研究，如日本民俗学家井之口章次在《民俗学的位置》一文中所说，主要包括三个方向："第一方向，为了正确理解文学作品，有必要了解它背后的环境和社会，为此要借助于民俗学。第二个方向，要了解文学素材向文学作品升华的过程，因为在现实上，文学素材往往就是民间传承。第三个方向，再进一步，把文学作品作为民俗资料，也可称之为文献民俗学的方向。"(转引自陈勤建：《民俗学研究评述》，见苑利主编：《二十世纪中国民俗学经典·民俗理论卷)，第163页)在中国古代文学的研究中，鲁迅《魏晋风度及文章与药及酒之关系》、闻一多《姜嫄履大人迹考》等属于第一个方向；第二个方向即文学源流研究，关于《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等小说名著从民间传承到文人写定的种种细致考察属于这一方向；比较而言，第三个方向较为薄弱，在文献民俗学即把文学作品作为民俗资料方面，我们还不够自觉，远远谈不上系统研究。第二，古典文学的研究很少自觉借鉴民俗学的知识、理论和方法，并因此出现了若干阐释偏差。比如，我们对唐代元稹《莺莺传》的误读即因忽视习惯法(不成文法)在社会生活中的作用而造成。在许多读者看来，张生是一个"文过饰非"的负心郎。其实，张生与崔莺莺分手，乃是迫于社会舆论的压力。宋赵令畤《侯鲭录》卷五说："(张与)崔之始相得，而终至相失，岂得已哉！如崔已他适，而张诡计以求见，崔知张之意，而潜赋诗以谢之，其情盖有未能忘者矣。乐天曰：'天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期。'岂独在彼者耶?"在他看来，崔、张始终是一对有情人，惟其如此，他们"终至相失"的结局才是悲剧性的。那么，是什么社会压







力迫使崔、张分离的呢？简单地说，即习惯法。按照习惯法，一个私奔的女子是没有资格成为妻子的。我们注意到，莺莺在私下与张生结合后，她清醒地意识到，她不能指望张生把她当做正式的妻子来对待；她一再对张生说："始乱之，终弃之，固其宜也。愚不敢恨。""既见君子，而不能（以礼）定情，致有自献之羞，不复明侍巾帻。没身永恨，含叹何言！"这说明，习惯法是严厉禁止私奔的。白居易新乐府《井底引银瓶》即以"止淫奔"为宗旨。诗用了一位具有莺莺类似遭遇的女子的口吻述说往事、吐露悲怨："到君家舍五六年，君家大人频有言：聘则为妻奔是妾，不堪主祀奉苹蘩。"这位女子终于未能成为正式的妻子，而莺莺更主动断绝了与张生的联系。她们不可能越过习惯法的障碍。我们过去一味地指责张生，熟视无睹地忽略了一个事实，即张生虽然不得已抛弃了莺莺，但他依然深深地爱她。对《莺莺传》的误读提示我们：民俗学的知识、理论和方法，在古典文学研究中是可以大有作为的。

《中国古典文学名著与民俗文化》丛书的编撰，即旨在从上述两个较为薄弱的方面推进文艺民俗学研究。其一，丛书致力于揭示中国古典文学名著中所反映的民俗现象，如《三国演义》的关羽崇拜、《水浒传》的江湖习尚、《西游记》的民间信仰世界、《金瓶梅》的市井民俗、《聊斋志异》的狐鬼故事、《红楼梦》的人生礼仪，等等。以中国古典文学名著作为民俗资料，力求准确、系统地钩稽出相关内容，并适当引用其他文献和田野调查材料作为参证。其二，丛书致力于借鉴民俗学的理论和方法。为了正确理解文学作品，有必要了解它背后的环境和社会，有必要了解民间素材向文学作品升华的过程，有必要了解民俗现象的基本特征，也有必要借助民俗学的理论和方法。民俗学的理论和方法甚多，难以一一列举。就其荦荦大端而言，至少有三个方面：一是注重田野调查，将读万卷书与行万里路结合起来。二是注重类型的、比较的研究，注重把握民



俗现象的类型化特征，以免因强调个性化和典型化而误解了俗文学的内涵。三是注重地域性的研究，由考察某一地区的文化传统与民情风俗入手，在解读文学作品时力求臻于“同情之了解”的境地。一般读者在面对《国风》、乐府、宋元讲唱文学和明清章回小说时，常常发现一些有趣的现象，比如：《三国演义》何以只在描写诸葛亮时热心于运用悬念手法？《水浒传》中的三十六天罡何以大都怪模怪样？喜欢闹恶作剧的悟空和常冒傻气的八戒何以成为《西游记》的中心人物？武松在《金瓶梅》中何以显得并不威风？诸如此类的问题，用民俗学的理论和方法来阐释，常有一种迎刃而解的效果。借鉴民俗学对古典文学研究大有好处。

《中国古典文学名著与民俗文化》丛书的编撰，具体到每一部书，不求面面俱到地阐释各名著所反映的全部民俗现象，而以突出重点为基本原则。这一方面是为了避免相互重复，另一方面也是为了有足够的篇幅来阐释各名著的核心内容。以《水浒传》为例，从题材看，这部小说至少有两个特征值得关注：其一，《水浒传》的题材不是单一的，而是可以用丰富多彩来形容。南宋罗烨《醉翁谈录》著录水浒故事，在“小说”总名目下，《青面兽》归于朴刀类，《石头孙立》归于公案类，《花和尚》、《武行者》归于杆棒类。用较为通行的术语来表示，《石头孙立》属于公案故事，《花和尚》、《武行者》属于豪侠故事，《青面兽》属于绿林好汉故事，由此已可见出水浒故事的丰富性；而现存的《水浒传》百回本中的征辽、征方腊故事等，则属于“说铁骑儿”，以战阵描写为主。其题材多元的情形确非一般小说可比。其二，《水浒传》的题材一方面是丰富的，另一方面又有其占主导地位的题材，即豪侠故事。从豪侠特殊的人文立场和《水浒传》对某种情调的偏爱出发，豪侠们被写成一群具有特殊性格的人：与关心事业和家庭的常人不同，他们对这二者看得很淡，甚至可以说不在眼下。以鲁智深为例，当他出于正义感拳打镇关







西时,假如换了一个同栏有正义感但不是豪侠的人,会采取什么样的方式?毫无疑问,利用身为提辖的权力,要解救金氏父女,只需按照正常的法制程序办事便可达到目的,何至于亲自动手以致弄丢了职务、成为亡命之徒呢?但鲁智深身为豪侠,只有亲自动手才能显出豪侠的风采,至于会不会弄丢官职,那不在他的关心范围之内,豪侠本来就不看重主流社会的事业,官职对于他是无关紧要的。与此相辅相成,家庭也不是豪侠关心的对象。《水浒传》中的好汉,一部分是从来没有结过婚,如武松、鲁智深、李逵、石秀、杨志,一部分是结了婚而并不当回事,如卢俊义、宋江(阎婆惜实际上只能算宋江的外宅)。为什么会如此?这是因为,家庭生活与豪侠是格格不入的,而女性的介入更可能造成对豪侠精力和气质的损害,所以,《水浒传》一再强调它的最出色的好汉"一意打熬气力,不亲女色"。考虑到《水浒传》在题材上的这两个特点,我们讨论《水浒传》,以江湖豪侠的生活为主,以绿林好汉的生活为辅,集中探讨与之相关的民俗现象,而对其他方面则一概从略。对其他名著,如丛书第一辑中的《三国演义》、《西游记》、《金瓶梅》、"三言"、"二拍"、《聊斋志异》、《红楼梦》,也采取同样的处理原则。

民俗文化涉及到民俗事象的所有承担者,涉及到民族文化生活中的所有人,它是所有民众的文化。与民俗文化的这一特征相适应,我们这套《中国古典文学名著与民俗文化》丛书,也一方面注重学术性,注重历史感,注重内涵的深刻与丰富,一方面注重可读性,注重现实感,注重活泼平易的民族气派,目的是贴近民众,进入民众的生活,并在中华文化的建设中发挥实际作用。希望我们的努力得到钟敬文先生在天之灵的认可。希望我们的努力得到读者诸君的认可。希望我们的努力得到从事文艺民俗学研究的各位专家的认可。



在丛书编撰过程中,我所在的武汉大学中国传统文化研究中

心(教育部人文社会科学重点研究基地)的各位先生以不同方式表示关心和支持,令人感佩。这些先生是:中心学术委员会主任萧萐父教授、中心主任冯天瑜教授、中心副主任郭齐勇教授、陈锋教授、中心办公室主任杨华副教授和副主任曾繁宏女士,谨在此一并致谢!

陈文新

2003年2月8日于

武汉大学中国传统文化研究中心







《鬼狐风情》序

——《聊斋志异》与民俗文化

何满子

20年前，即上世纪80年代初，汪玢玲教授曾撰《蒲松龄与民间文学》一书，我因欣赏她从民间文学的途径走向蒲松龄这一切人角度有所创获，欣然为之缀一小引。这20年中，她毫不懈怠地默默耕耘，在原有基础上扩大和深掘了蒲松龄创作的各个方面，视野集中于蒲氏与民俗方面的关系，结撰成《鬼狐风情——〈聊斋志异〉与民俗文化》，问世有日，远道来函通报情况。我对她治学的执着精神深表敬佩，并对她的新成绩敬表祝贺。

她多年来攻治的是民俗学专业，民俗学这一领域，较之相关的兄弟学科，这些年来似乎相对寂寞。老一辈的学者，如赵景深、钟敬文、吴晓铃等均已先后谢世，像她这样几十年专心致志孜孜不倦地倾精力于民俗学的学者似乎不多；将民俗学和蒲松龄的艺术绾结起来作探索目标的，就我所知的仅她一人。这是一项既须理性思考又须相当烦琐地采集实证材料的工作，必须能宁耐寂寞，持之以恒，才能缅聚寸积，取得成果。上世纪80年代末，我在写《中国人的忌讳》这组文字时，曾与当时尚健在的赵景深先生商谈，赵先生提到治民俗学对调查采集例证的重要，给我的印象极深。他深感这是一件日积月累、用功多而见效少的苦事，对此，凡治民俗学的人恐怕多有同感。因此我对汪玢玲撰述此书的甘苦，多少是能体会的。










《聊斋志异》是以谈狐说鬼讽喻世情的，这就牵涉到民间的原始信仰和亚宗教迷信等问题，而这正是民俗学的重要关注对象。蒲松龄著作中的俗文学部分，除了短篇小说《聊斋志异》之外，还有大量俗戏和俚曲，仅俚曲今存者尚有15种；这些戏曲的内容和表述方式，直到使用的曲牌都是民间的创造，也和民俗有关。此外，蒲松龄还有提供民间日用的杂著如《历日文》、《日用俗字》、《农桑经》、《药祟书》等多种，都和民俗尤其是当地的民间风习有密切的关系。要之，蒲松龄堪称研究民俗学的一大富矿。汪玢玲的这一著作恰巧在蒲松龄和民俗学之间找到了一个交叉点，既阐析了蒲松龄，又显豁了一个历史时期的民俗现象。或者说，通过民俗现象呈现了蒲松龄，又通过蒲松龄揭示了民俗现象。

要论析《聊斋志异》的艺术，不得不谈书中大量出现的狐鬼现象及其民间渊源，即狐鬼故事的民俗意义，于是本书顺理成章地有论析鬼文化和狐文化的专章。中国原始信仰中较之其他民族的一个最大特异总是信鬼、祟鬼、祀鬼。这是初民时期就开始的，其渊源在于祖先崇拜。人死为鬼和两间人鬼并存的观念垂数千年而不废。连早期正规的史书里也奢谈鬼魂，更不要说汉晋以降的大量志怪故事和民间传说中充斥着的鬼故事了。蒲松龄写了那么多鬼，是因为民间信仰中有那么多鬼，这就需要从民俗学角度的解释。

狐祟拜虽较尚鬼观念为晚起，且具有地域性，但也分布地区广阔而时间绵延得十分久远，是中国“物祟”观念的重要内容。也和鬼文化一样，两者都夹缠着宗教、原始迷信而融入民俗，对中国人的日常生活风习影响至深。狐介于妖和仙之间，一些人家竟立牌位以香火供奉，延伸出不少民俗禁忌。倘不究明这些，就无以把握蒲松龄艺术的社会关系的底蕴，乃至难以理解其美学品格和表现特征。本书的第四第五章应是全书的重点和着力点，对从本源上



把握《聊斋志异》的艺术建构有助。

聊斋俚曲的研究可说至今尚在启步阶段。过去路大荒等人做的是发现、整集和校订工作;国内外研究蒲松龄的学者大抵也只做了些诠释和本事探索的努力。本书第六、第七两章从俚曲的取材等一般问题作了探究,并以《琴瑟乐》为标本,进行了美学诸因素的研究。蒲松龄的俚曲仅就其使用的曲牌和剧词语言,就极有乡土气,也即为当地的民俗相表里。当年胡适考证《醒世姻缘传》,说其作者是蒲松龄,举证之一就是俚曲中的语言,虽然这考证的信实度可疑,但俚曲中语言的乡土性对其民俗因素的指认却是很有意义的。

蒲松龄的一些民俗性杂著如《日用俗字》、《农桑经》、《药祟书》之类,因为不属于文学作品,关注者不多;这些原本是提供实用的书,如今使用功能也极小,所以很少人过问,但它们在民俗历史上仍有其价值。本书也作了研究,使对蒲氏和民俗学的关系梳理得比较全面,同时也更易了解蒲氏的全人格,对《聊斋志异》和民俗文化的关系的全面把握大有补益。

本人在上世纪40年曾有兴趣于民俗学,50年代在古小说的教学中写过一些蒲松龄和《聊斋志异》的论文,照理,蒲松龄和民俗学两边都挨得上。但上世纪90年代以后,这两项我都放弃了。诚所谓日疏日远,新的无进益,旧的也已荒废,所以除了对汪玢玲的新作表示钦佩以外,不能赞一辞。只能从她来信所通报的这本书的情况讲出如上的感想,算是为她助兴的意思。

2002年8月,上海








开拓“聊斋学”研究新领域的力作

——《鬼狐风情——〈聊斋志异〉与民俗文化》序

〔澳大利亚〕谭达先

近年来，祖国“聊斋学”关于蒲松龄及《聊斋志异》的学问的学术研究，已成了中外一门颇受瞩目的新兴的人文科学。例如，1995年，为纪念蒲松龄355周年，出版了《蒲松龄研究》记念文集。2001年又有国际第二届聊斋学讨论会的学术论文《聊斋学研究论集》的问世。这说明蒲学研究在国际学术论坛上，已被中外学人们推上了新的研究高峰。即如友邦日本，学人们参与研究的，成绩也不菲。这标志着“聊斋学”研究在国际上，已经掀起了较大的波澜，这是中华民俗文化进一步弘扬的大喜讯，很值得炎黄子孙高兴与自豪！

汪玢玲教授，是祖国权威性学者、著名民俗学家，也是祖国最杰出的聊斋学研究专家之一，她虽已满披银发，仍然万丈雄心，日夜奋战，在蒲学研究的大道上勇猛前进！人老了，可是她的学术，却是充满闯劲与朝气的。知识博，视野广，论述精，引证详，剖析深，创见多，构成了她学术论著的特色。1984年她著成《蒲松龄与民间文学》，次年在上海文艺出版社出版后，引来了国内外学术界不少朋友赞美。当时我读后，对她能独辟学术蹊径，且成就超卓，内心深深敬佩；其后，她继续追寻与研究，新资料与新见解日多。为了回馈于社会，公之于同好者，近来她忘却老之已至，夜以继日，把旧著重新梳理，精选、熔铸，又进而修订之、增补之，添加了内容，





使之面目一新，这就是现在向社会奉献的这本新著《鬼狐风情——〈聊斋志异〉与民俗文化》。当它在黑龙江人民出版社面世前，蒙汪教授邮寄书稿，让我先读为快，其乐也何如！这本新著，内容比旧著更为丰富多采，体系更严密，学术水平更高，预料将会获得更多的读者和专家赞许，对促进中国新的民俗文化科学的发展，贡献更大。作为海外热爱祖国民俗文化的一分子的我，对于此书的问世，表示极大的欢迎，与诚挚的祝贺！

此书的优点或者特点很多，不是此篇短文可以说尽的。我认为，它的重大贡献，主要是下述三个方面：

一、展示了"聊斋学"研究的新方向、新体系。

"聊斋学"研究的主要范围，过去有些学人多局限于《聊斋志异》的文学成就，把它视为古典短篇小说的高峰之作这自然有其道理，但把此视为整个方向、就值得商榷。因为他们的研究，有片面性。为什么呢？因为这种研究，忽视了蒲氏民间文学色彩浓厚的创作——《聊斋俚曲》，和生活知识化的"杂著"——《日用杂字》和《农桑经》。为了全面研究"蒲学"，汪教授别具慧眼特创本书的新颖的章节结构，展示了"蒲学"研究的新方向，新体系。

全书设下八个专章：第一章是《人民艺术家蒲松龄与人民》，论析了蒲松龄与人民的深切关系，作为全书总纲；第二章是《〈聊斋志异〉考源及其思想艺术成就》，以两方面的析述，对上章作进一步的补述，也是一种总探索。下面逐步深化，进入学科的核心。第三章是《〈聊斋志异〉中的民间典故》；第四章是《〈聊斋志异〉与鬼文化》，章末附《〈聊斋〉鬼故事篇目》；第五章是《〈聊斋志异〉与狐文化》。在中国民俗文化中，鬼文化与狐文化历史长久，内涵十分多采多姿，极富民族特征，也是最生动的部分，十分重要。书中用两章对二者的方方面面作了全面的析述，从而显示出这是全书核心的精华部分，论析的淋漓酣畅，极为吸引人。第六章是《论聊斋俚曲》，







第七章是《〈琴瑟乐〉论析》,前者是对蒲氏民间文学色彩浓郁的俚曲的全面的总的探索及评论,后者是对一篇代表作的典型解剖,全文,使是突出了俚曲的思想与艺术上的重大意义与成就。蒲氏的全部著作具有深厚的民俗学价值,俨然是一座多彩的"民俗小宝库",这常为一般学人忽略,在从民俗学角度看蒲松龄著作中,则给与了较全面的析述;同时,也对普及文化且对民生有特殊意义的杂著《日用俗字》、《农桑经》,给予了恰切的评价。最后,第八章是《民俗学家蒲松龄的广阔视野》,对"五四"以来七十年蒲学研究(包括资料辑佚、作家及作品研究)的中肯而扼要的总结。它在蒲学史研究上占有重要位置。

综览上述纲目,可见内容丰富、严密、科学性较高,对蒲学中蕴藏的传统民俗文化,作出了较全面且精详的探讨。可以说,此书展示了一个全新的具有中国特色的学术研究方向。因此,也可以说,它创了一个"聊斋学"研究的务实的新体系。

二、以《聊斋志异》为核心,延伸至其他,从民间文学视角切入,采用多种视角,进行了全面的综合研究。

作者是个民间文学理论家、民俗学家,富于古典文学、诗词、曲艺、戏曲等知识,长期探讨民俗文化,编、著过多种大型专著,创作诗歌经验丰富,由于具备上述种种素养,她从事著述时,便能别具慧眼。善于从民间文学角度切入,必要时则佐以文艺学、曲艺学、民俗学、文化学、史学、小说创作学、美学、宗教学与文献学等多种角度,进行全面的综合研究。因此,论析入微,非一般学人所可致,极为难能可贵。

采用多种视角进行全面的综合研究,这就是立体性的研究。由于作者学术视野既广且深,故在许多章节中论析学术问题时,笔锋所至,上下古今,既有宏观的博览,也有微观的剖析。且以《〈聊斋志异〉与狐文化》一章为例,可窥一斑。这虽是一篇文章,却像是





一部《聊斋》狐学及"鬼狐"故事研究的专著,容量之丰富,令人吃惊。作者指出先是笔记小说狐故事,不下数百种,而蒲氏的加工,创造已达到了狐典型形象的艺术高峰;又指出《聊斋志异》书中鬼狐故事约170篇,占全书445篇的三分之一左右,其中狐妃故事82篇,是全书的精华与核心。民间故事的狐女常是类型的,而蒲作则是各有鲜明的个性与面貌,生活史互异,可分为五大类:1.情狐千姿百态,以狐妻型故事为代表;2.义狐之善心侠行,为男子所难能;3.天狐是古老传说,汉魏后与道家之说又有所结合;4.文狐由崇狐文化积淀而来,实为新创;5.早期反面典型的妖狐与淫狐,至蒲氏则多为正面典型所代表。种种传说常兼具迷信成分与反迷信成分。各类型的狐典型、狐形象与动物狐反映了丰富的文化内涵,受到过宗教(如儒、道家)思想影响,也有儒、释、道三合一思想的综合。最后归结为:狐的典型形象,便是荟萃中国文化精华的文化形象……以上是对作者原意的很少部分的介绍,已足见出既有纵的源流的博览,也有横的作品的剖析,采用从多种视角对狐故事反映传统民俗文化的内容,作出了深层分析。

由上分析,可见作者以多视角综合研究,比之只用一种视角(如文艺学视角),更能捕捉蒲氏文艺与学术的精华,这真是学术研究上的一种独创。

三、采用珍贵史料,务实的精细考证与广泛的比较研究并举。

经过了长期的研究与积累,作者拥有的珍贵史料颇多,又善于把务实的精细考证与广泛的比较研究并举,遂使论析达到了较高的科学水平。

仍以《〈聊斋志异〉与狐文化》一文为例。仅举其中作者对"狐崇拜渊源"这个小论点的论析看看。作者先后引用过《易经》、《山海经》、《说文》、《吴越春秋》、《白虎通义》、春秋狐姓大政治家狐偃为重耳(晋文公)谋国故事,少数民族如鄂温克族、达斡尔族有始祖






母是雌狐的神话等等史料，已充分地论析出狐图腾崇拜在中国古史上，确是重要的文化现象，这显示了务实的精细考证与广泛的比较研究的功力。

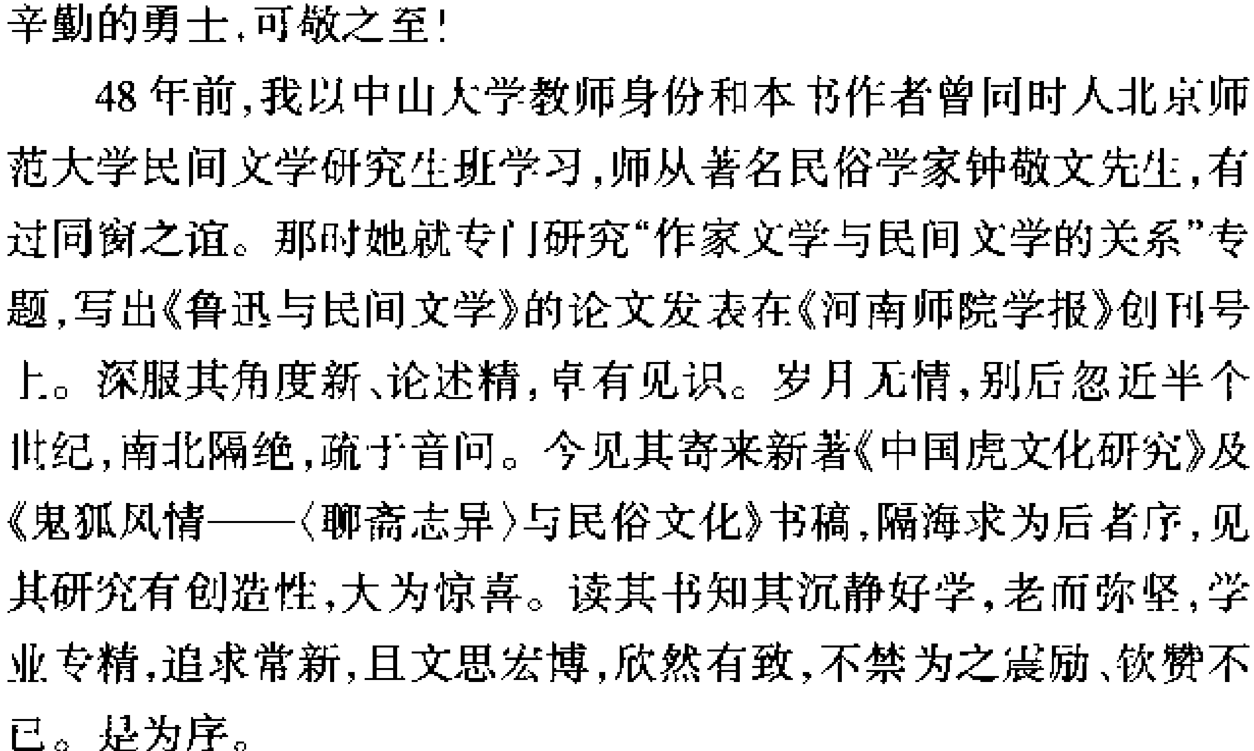
又如在第二章《〈聊斋志异〉考源及其思想艺术成就》一文的《聊斋志异》怎样提炼民间素材节中，作者初步考证，书中有160多处有民间根据，还对《促织》等五篇作了深入论析。且以《促织》为例来看看，作者引出吕毖《明朝小史》(引自郑振铎辑《玄览堂丛书》第九十册)的"宣德纪"段，叙及明宣德皇帝好促织之戏；引出明沈德符《野获编》的"斗物"段，叙及宣德帝斗促织及抚臣献促织得官致富；引出同书叙及善法养促织使之善斗；引出明谢肇淛《五杂俎》的"物部"段，叙及因促织的异化或神化而祈神助；引出清陈元辑《格致镜原》"卷八九引虎苑"段，叙及吴俗好斗蟋蟀，引出清褚稼轩《坚瓠余集》"吴俗喜斗蟋蟀"段，叙及多以财物决赌，等等。把这些与《促织》作了很好的对照。还把以上史料和见于以上明清笔记的民间传说，逐段与《促织》作详细比较，指出二者的异同，再引至今的民谚"促织瞿瞿叫，宣德皇帝要"，指出这是对封建统治者的绝妙讽刺。接着，作者析述蒲氏把三吴特盛的斗蟋蟀游戏，移置至不产蟋蟀的陕西，正突出了封建皇帝及其爪牙的凶残，如此使《促织》的时代背景更为可信。最后，作者肯定蒲氏把市井"促织之戏"、"宫中"好之、"岁征民间"等等联系起来，注入了"深刻的社会内容"，作者评为这是以"高妙手法"，达到了"思想高度"，结论是，如"离开民间文学的基础，便难以想像了"。这说法中肯，也精到。

由上可见作者采用了珍贵史料，使务实的，精细考证与广泛的比较研究并举，就使专业的论析，达到了较高的科学水平，值得赞许。



此书的高度学术成就，及其开拓"聊斋学"蕴含中华传统民俗文化研究的深度与广度，远非此序文可以述尽的。读者可以从细

读中体会到。此书作者的学术功力确乎是深厚的。只看一个例子就够了。如在第二章第一节"《聊斋志异》考源"末尾，作者说："为了证明《聊斋志异》直接或间接来自人民，笔者翻阅了大量资料，其可考者不下160余篇(不包括有真人可考，及明显来自民间，未查明出处者)……材料除作者附言外，参考前人成果一一核对，有所取舍，并有较多的增补。"接下去，附着两个对照表。"表一"是《〈聊斋〉故事口头来源》，列出其中81篇，聊斋故事的篇名及其口头故事具体来源各是什么；"表二"是《〈聊斋〉故事书面来源》，则列出书中76篇聊斋故事的篇名及其书面故事的具体来源。这两个对照表，给民间文学、古典文学、民俗文化、俗文学、小说戏曲、宗教学各种研究者乃至作家们，提供了极其重要的学习与参考的宝贵资料。其所蕴藏的宝贵学术价值，难以说尽。作者能制作出如此精湛的学术表格，正说明她是一个长年累月忘我地钻研中华民俗文化的辛勤的勇士，可敬之至！



48年前，我以中山大学教师身份和本书作者曾同时入北京师范大学民间文学研究生班学习，师从著名民俗学家钟敬文先生，有过同窗之谊。那时她就专门研究"作家文学与民间文学的关系"专题，写出《鲁迅与民间文学》的论文发表在《河南师院学报》创刊号上。深服其角度新、论述精，卓有见识。岁月无情，别后忽近半个世纪，南北隔绝，疏于音问。今见其寄来新著《中国虎文化研究》及《鬼狐风情——〈聊斋志异〉与民俗文化》书稿，隔海求为后者序，见其研究有创造性，大为惊喜。读其书知其沉静好学，老而弥坚，学业专精，追求常新，且文思宏博，欣然有致，不禁为之震励、钦赞不已。是为序。

谭达先

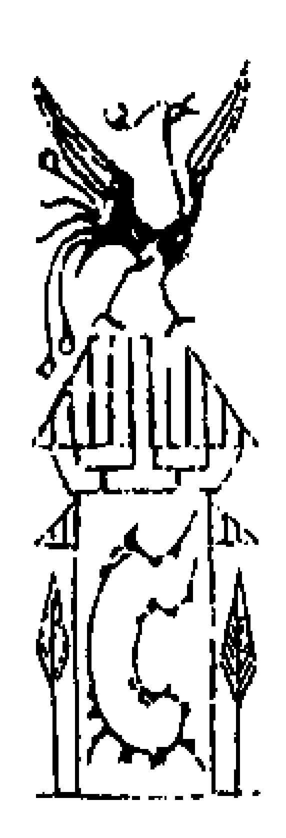
2002年8月31日

澳大利亚·悉尼市









目　录









第五章　《聊斋志异》与狐文化












第一章　人民艺术家蒲松龄与人民

第一节　《聊斋志异》的深远影响

17世纪清代伟大作家蒲松龄，是我国文学史上搜集民俗风情、民间故事、俚曲最辛勤，吸取民间文学营养最丰富，成就最大的古代作家之一。在蒲氏浩繁(约300万字)的《聊斋志异》(简称《聊斋》)和俚曲、诗文里，我们到处可以看到作者与人民及民间创作的血肉关系。

《聊斋志异》是蒲松龄的代表作。作者主要以民俗风情、民间流传的故事为基础，通过天才的艺术加工和再创作，成为我国文学史上著名的文言短篇小说集(当然有些是片段的"志异")。这部为作者一生心血所荟萃的名著，"初藏于家，无力梓行"①。直到作者逝世50年后，乾隆三十一年(公元1766年)始有青柯亭本问世。但是在《聊斋志异》未出版前，已到处传抄和转述；出版之后，文人争相仿作"聊斋体"笔记小说，成为一时风气。当时普遍认为"小说家谈狐说鬼之书，以聊斋为第一"②。许多清人笔记中一致赞誉《聊斋》"为本朝稗史必传之书"③，不仅当时已"流播海内，几乎家有其书"④；至今《聊斋》故事在文化界及民间仍极受欢迎，传诵不歇。蒲松龄为了便于人民接受，还把《聊斋》中某些富有戏剧性又

① 蒲立德《聊斋志异》跋。
② 张维屏《国朝诗人徵略》卷14引《松轩随笔》。
③ 采蘅子《虫鸣漫录》卷一。
④ 陆以湉《冷庐杂识》卷二。







有教育意义的段子，改为俚曲，广为流传。至于为民间艺人传唱的“聊斋俚曲”，口讲的“聊斋杈子”，更无法统计，而且有的已和民间故事分辨不清了。举其要者，天津陈士和讲述的白话评书《聊斋志异》有50个段子，抢录下来的有《王者》、《席方平》、《瑞云》等13个段子（约120万字）。子弟书衍述《聊斋》故事的曲本有《侠女传》、《颜如玉》等18个段子[①]。以《聊斋》故事改编的京剧剧目就有《田七郎》、《画皮》等37出之多[②]，川剧有60多种，加上解放后改编的“聊斋戏”及“聊斋电影”已有100多种。特别是《姊妹易嫁》被改成吕剧，《胭脂》被改成越剧，深受欢迎。评剧老艺人成兆才更根据《聊斋》故事改编成《王少安赶船》（《王桂庵》）、《花为媒》（《寄生》）等，早已脍炙人口。现在评剧传统剧目《花为媒》又被吴祖光同志重新改编，并搬上银幕，成为光彩夺目的喜剧。从这些例子中，可以看到蒲松龄的丰富创作给予后代文学艺术的深刻影响。不仅如此，《聊斋志异》还被译成日、朝、越、蒙、俄、德、英、捷克等20多国语言的30多种译本，是拥有外文翻译语种最多的一部古典小说。在世界人民中间赢得了崇高的荣誉。青柯亭本刊后18年（1784年），即由海上运抵日本，有了日译本，日本江户时代文学就受到《聊斋》影响。[③] 早在1908年赤伯特·A·翟理斯在英译本《聊斋志异》序言中就说：“《聊斋志异》增加了人们了解中国民间传说的知识，同时它对于了解辽阔的中华帝国的社会生活、风俗习惯，是一种指南。”[④] 时间过去300多年了，社会发生了深刻的变化，为什么蒲松龄的作品经住了长期的历史考验，以鬼狐故事誉播中外，久而不衰，奥秘究竟在什么地方？





① 北京大学有“车王府”本，傅惜华碧蕖馆有抄本11种，见傅惜华《曲艺论丛》。
② 陶君起《京剧剧目初探》。
③ 王丽娜《世界文库之魂宝〈聊斋志异〉在国外》，《聊斋学研究论集》，中国文联出版社2001版。
④ 《〈聊斋志异〉外文译本序言选译》，《蒲松龄研究集刊》第三辑。



奥秘就在于作家"对待人民的态度如何",对待人民创作的态度如何。在蒲松龄那个时代里,由于他正确处理了作家和人民以及人民创作的关系,并突出了中国风情的描写,因此,人民的世界观、风俗、艺术和美学理想给蒲松龄的《聊斋志异》装上了金色的翅膀,使他在中国文学史上放出了耀眼的光芒。本书想从多方面来探讨蒲松龄和人民及民间创作的渊源关系。

蒲松龄的主要著作是《聊斋志异》,全书初为16卷,431篇。解放后根据手稿本增补到491篇,分为12卷,1962年由中华书局出版,即张友鹤辑校的"三会本"(会校、会注、会评)《聊斋志异》。其他,文集四卷,诗集六卷,词集二卷,俚曲14种,小戏三种,杂著数百篇,都收在路大荒整理的《蒲松龄集》(上、下两卷),亦于1962年由中华书局出版。本书所引蒲氏著作及序、跋、年表等,均出自1962年"三会本"《聊斋志异》及《蒲松龄集》,不再一一注明。

第二节 蒲松龄的时代、家世及其与人民的关系

蒲松龄(1640－1715)字留仙,一字剑臣,别号柳泉,山东淄川(今淄博市)人,生于明末崇祯十三年,死于清康熙五十四年。蒲松龄生在一个清贫的书香门第。他的远祖曾在元朝为官,元亡遭乱,"只遗藐孤",世居淄川东城之满井庄。到明末,家世复振,"科甲相继"已成望族①,但并无显官。蒲松龄的高祖是邑廪生。曾祖是邑庠生。父亲蒲槃也是个"宿儒无其渊博"的书生,然"终困童子业",因而弃儒从商,20年后始称"素封"。40岁以后才生蒲松龄等四兄弟(松龄行三)。后来因"周贫建寺,不理生产",加上"为寡食众,家

① 参考蒲松龄《族谱序》,路大荒《蒲柳泉先生年谱》。





日益落”，沦为没落地主，以至无力延师，松龄兄弟就只好从父读书。蒲松龄18岁和刘氏（文学士刘季调之女）结婚后析居时，只分得“农场老屋三间，旷无四壁”，从伯兄处借块门板“聊分内外”①。这说明生活已相当贫困了。松龄“幼而颖异”。“初应童子试，即以县、府、道三第一补博士弟子员，文名籍籍诸生间”②，为学使施愚山先生所器重。但以后“入棘闱，辄见斥”，功名上的不利，对他刺激很大。31岁时，曾一度被他的好友孙蕙（江南宝应县知县）请去做幕僚，一年后辞幕北归。33岁初馆同邑名人毕际有（载绩）家。从此“在缙绅先生家设帐教学”，直到71岁得了个岁贡生，76岁时逝世。

蒲松龄所处的时代，正当明末清初，抗清运动已被镇压下去，新的阶级矛盾又开始激化的时期。明亡时，蒲松龄五岁，到康熙元年刚好23岁。此20年间，由于清王朝采取了一系列政策，使生产力得到一定的恢复，政权也相应巩固了。但随着清朝贵族在政治、经济上的特权要求和对农民的残酷剥削，又逐渐激化了新的阶级矛盾。顺治、康熙初年北方相继发生了白莲教、于七起义。满洲贵族依靠军事力量巧取豪夺，也侵犯了汉族大地主的部分利益。因此在兼并中小地主的同时，满汉大地主之间的矛盾也达到了白热化的程度。当然在土地兼并——大鱼吃小鱼的过程中，受害的还是中小地主，他们甚至遭到破产，流入下层。蒲松龄就属于这个阶层。所以他不能指望依靠土地经营改善自己的经济地位，惟一的希望是十载寒窗，以求一第。当时士子的出路，只有科举一途。正如章学诚在《文史通义》中所说：“三代而下，士无恒产，举子之业，古人出疆之贽也。孔孟生于今日，欲罢不能矣”③。因为根据当时



① 蒲松龄《元配刘孺人行实》。
② 张元《柳泉蒲先生墓表》。
③ 章学诚《与朱沧湄中翰论学书》，见《文史通义》（外篇三）。

的制度，“一叨乡荐，便无穷举人”，既可出门坐轿，“扇盖导引于前”，又可免去田粮和差役，甚至可以身居高位，钟鸣鼎食，有很多名位和物质上的好处。所以蒲松龄虽多次困于场屋，尤不忘进取，这是明清时代和他个人经济地位、思想意识所决定的。明清的八股取士，不重真才，弊害百端。只要贿赂当道，连不知《史记》为何书，司马迁为何人的庸夫也可以做翰林。① 而“少有轶才，学识渊颖”② 的蒲松龄却由于不能袖金输璧，自达于“圣明”，始终考不取举人，只好做一辈子乡间塾师。这种情况当然使他义愤填膺。然而他不得不带着屈辱的心情，克期赴试，以求万一，改变自己的经济地位。虽然他功名心切，但是他在中年(30——40岁时)是倾注于著述的。这在时间上必然有矛盾。在他北归后，孙蕙给他的信上说：“兄台绝顶聪明，稍一敛才攻苦，自是第一流人物。”看来源源而来的民间素材、火热的人民斗争生活未能使他敛才攻苦，作家的创作激情，使他“肆意著述”了。但是他始终不忘“进取”。48岁时，又考了一场。才华横溢，得意疾书，竟以“越幅被黜”，怅怅归来，撰《责白髭文》，借自嘲以击时世。他在“方此责儿孙，文苦不灵快”时，想到自己，深有体会地写道：“幕中不衡文，凭数为成败”(《试牍》)。50岁以后，就基本上放弃举业，托志于著述了。

当时文网极严，仅顺治、康熙两朝，就发生过二三次大型文字狱(小型的不计其数)。如镇压士子的“科场狱”，扼杀汉民族缅怀故国的庄廷钺《明史》之狱、戴名世《南山集》之狱，每次都株连数十人乃至数百人。面对清王朝的凶残专制，蒲松龄当然有所戒惧，所以不得不假鬼狐以托“孤愤”。几十年贫困的塾师生活，使他在思想上更接近了人民。因此，在他的代表作《聊斋志异》和大量俚曲里反映了他和人民及人民创作的深厚关系。

① 王士祯(渔洋)《香祖笔记》。
② 蒲立德《聊斋志异》跋。







首先我们从蒲松龄大量诗文里看他所反映的人民的疾苦。在蒲氏千余首诗词和数百篇文章中描写了清初的离乱社会。早期他甚至用赋体写人民的疾苦和要求。如《煎饼赋》、《祷雨赋》、《屋漏赋》、《蝗赋》等等，一反赋体专以宫室苑囿、声色犬马为描写内容的传统，而以人民疾苦、灾情入赋描写内容，实为文学史所罕见。特别是《煎饼赋》，写二麦欠收时野老踞墙根吃煎饼，“咤咤枨枨，鲸吞任意，左持巨卷，右拾遗坠”；锦衣公子博以美食，“野老怃然，掉头不易”。写得那样逼真，那样有感情，真是绝世妙文。在大量的诗作里，更通俗地反映了灾情离乱和阶级对比的情况，如《田间口号》、《挽船行》、《灾民谣》、《流民》、《饿人》、《旱甚》、《蝗来》、《捕蝻歌》、《蜚虫害稼》等等。试举一二，以见一斑：

> 日望饱雨足秋田，雨足谁知倍黯然。
> 完得官粮新谷尽，来朝依旧是凶年。
>
> 《田间口号》

> 雨不落，秋无禾；无禾犹可，征输奈何？
> 吏到门，怒且诃，宁鬻子，免风波。
> 纵不雨，死无他，勿诉公堂长官诃！
>
> 《灾民谣》

很显然，这里的“灾”，既是天灾也是人祸——来自剥削阶级、封建官府的欺凌与压榨。在康熙四十三年的《记灾前篇》中，作者更如实地反映了当时“邑无宁村，村无宁日”、父老哀鸣，尸横路衢的凄惨景象。《秋灾记略后篇》说：“去岁道有弃儿，慈者犹或收育之，今则号嘶路侧无顾者。米价方贵，相传漕粮已经赦者，当事复欲征，人心益骇惧。”深刻揭露了封建统治者横征暴敛，竭泽而渔的凶残本质。他们平时不兴修水利，灾年却趁火打劫，造成农村的严重破





产。作者悲天悯人地说："我观此状心悲悯"，"听老农告诉，淫霖害稼，容黯黯，语恻恻。"(《风雨害稼》)生活的纽带使他和人民的心连结在一起了，他想人民之所想，急人民之所急，所以他不仅"志其(灾)略，告临民者"；细述治虫之法，"告力田者"；还写《救荒急策上布政司》，建议采取急救措施。为了改善人民生活，晚年还亲检农书，写《农桑经》，以传播农业知识，编《日用俗字》以提高人民文化，写《药祟书》(已佚)以救人疾病，甚至他还亲自为农民写婚启、喜帖，著《婚嫁全书》(已佚)……正因为他把农民的利益当作自己的利益，关心人民生活中每样事情，所以他受到农民的无上尊重，在农村中很有威信。乡民把他当成自己人，连"桑枣鹅鸭之事，皆愿得一言，以判曲直"；遇有争执，他也"力为剖决，晓以大义，俾各帖然钦服以去"①。但他以"田夫"自居，对上层人物从不买账。② 他看不惯官场的趋炎附势和残暴不仁。所以他宁可潦倒终生，"不阿贵显"，"三十年放怀诗歌，足迹不踏公门。"③ 当他知道有谁"情乖骨肉，势逼里党"的时候，他累幅直陈，大胆提出批评，为人民讲话。大官僚大地主孙蕙在外为官，家人鱼肉乡里，人民恨之入骨。松龄以诤友自居，毅然上书千余言，提出批评，表示"倘有一个闻孙宅之名而不咋舌咬指者，弟即任狂妄之罪而不敢辞。"而且耐心地劝孙蕙要择事而行，择人而友，择言而听，择仆而役，收敛族人。孙蕙得书，极为惊叹，有所改正。松龄还写信"秘达官长"(友人李希梅)，请求禁止封矿，使民任意攻取，"以赡贫民，兼利官税"，都是很有远见的。

---

① 蒲箬《柳泉公行述》。

② 《三借庐笔谈》、《乡园忆旧录》都载王渔洋欲以千金市《聊斋》书稿代刊之，遭蒲氏严厉拒绝及三访皆不见之说，鲁迅谓"此事最无稽"。《柳泉居士行略》：喻成龙见诗倾慕，尽礼敦请，蒲高卧不起，毕际有父子劝驾，乃肯一行，为赋《梅花书屋图诗》。今读袁世硕《蒲松龄与朱缃》(《蒲松龄研究集刊》第三辑)引蒲立德给淄川知县唐秉彝呈文说："在昔喻廉宪购以千金，未敢庭献。"是"欲以千金市《志异》一书"者，并非王渔洋，乃喻成龙也。

③ 蒲箬《柳泉公行述》。





更可贵者，蒲松龄不顾个人安危，敢于为民请命，向贪官污吏进行斗争。在他71岁高龄时，还上书官府和乡绅，告发本地税官的劣迹。他在康熙四十八年至四十九年，淄川罢黜漕粮经承康利贞的斗争中是带头人，并且代表人民写了大量上告呈文。《蒲松龄集》收录了其中的三篇：《与王司寇》、《与孙叉文转呈吴县公》、《与张益公同上谭无竞再生进士》。康利贞被革职后，又厚赂刑部尚书王士祯，为之游说复职。蒲松龄知后，愤然上书，揭发康利贞"欺官害民，自己腰缠万贯，使人民皮骨皆空"的严重罪行，反映了民意。这已经足以说明蒲松龄晚年为人民利益和封建官府积极斗争的精神。

最近又发现与此事有关的佚文，提供了大量可贵的资料。济南市图书馆清理库藏，发现《聊斋呈稿》一册，除一篇已收入《蒲松龄集》，其余八篇《蒲文拾遗》[①] 中，除两篇《求减火耗呈》（就官府发给廪生的补助银折合现钱的比数，要求官府减少克扣的呈文）而外，有六篇都是与反蠹役（康利贞）的斗争有关。其篇目是：《又投俞县公呈》、《恳减米价呈》、《投粮衙缓征呈》、《请明米价呈县布政司》、《求革蠹漕康利贞，呈投吴县公》、《祈审察漕费呈》。比较来看，这些呈文是早于上述《文集》中所收的三篇的，其中的首篇是《又呈俞县公》。按理"又呈"之前是有"初呈"或"首呈"的，可至今尚未发现。那么就是说，蒲松龄为这次罢黜康利贞的斗争，至少写过10篇呈文上告。据汪冠卿《介绍新发现的几篇聊斋呈文》考证，这些资料是可靠的。"原来俞某是在（康熙四十八年淄川知县）韩遇春死后，吴堂来接任前这段时间代署淄川县事的。查《利津县志》，此人名俞文翰。由于是代理，而且时间仅三个月，名声也不好，所以为《淄川县志》所不载。"[②] 吴继俞为县丞。可见《文集》中



① 见《蒲松龄研究集刊》第三辑。
② 见《蒲松龄研究集刊》第二辑。

"转呈吴县公"和佚文中《呈投吴县公》的事，都在《又呈俞县公》之后。那么《文集》中的三篇大约是康熙四十九年康利贞谋求复职时的再告。如此可见此事前后发展斗争的过程。从《又投俞公呈》看出，蒲松龄不仅对康熙二十五年"蠹役滕官，渐生杂派以来"一直到康利贞忽将漕粮征银增至每石二两有余，"遂使漕费之多，与正米相等"的残酷盘剥有详细调查，而且于"某月日，曾与利贞对众面质，逐款指其杂费之妄"，使得康利贞"遁辞知穷"，"支吾自托"，十分狼狈。后又多次上书要求减粮价，说明康利贞在粮价上的盘剥，为"本朝七十年所未有"，坚决要求将其按犯科律典，永行褫革。最后又上书王司寇、谭再生，终于使斗争得到了胜利。"民以食为天"，粮价之高低是人民最关心的问题，蒲松龄从万代子孙利益着想，恐漕粮加价，永成定例，贻害无穷，故坚持斗争，寸步不让，得到广大群众的拥护。70 多岁高龄的老人不顾个人安危，从同情人民疾苦跃进到带领群众斗争，说明了他这个知识分子和人民关系的密切程度。这使我们看到，《聊斋志异》及《俚曲》中大部分具有人民性和现实主义斗争精神的作品（如《张鸿渐》、《梦狼》、《王者》），正是作者自身斗争生活的投影。



第三节　蒲松龄的创作思想和世界观

在探讨蒲松龄对人民的态度，对社会、民俗、民间文学采集过程中的先进调查方法，实事求是的精神以及他在创作思想上的反封建民主进步的光辉部分时，我们发现，他的世界观非常复杂。蒲松龄和世界上所有著名古典作家一样，先进的思想和落后的观念总是纠结在一起，具有明显的两重性：他发愤著书的积极态度和宿命论思想的矛盾；他对现实的批判精神和维护封建宗法观念的紧







密结合;他反对巫风,却又宣传有神论。这一切构成他在思想上能由传统的民本主义思想向资本主义萌芽时期的近代民主主义思想接壤,表现为创作思想上的闪光部分;却又不能根本地突破封建意识,冲破礼教的樊篱,因而他那务实的、朴素的唯物论思想不能不夹有主观唯心主义的成分。然而进步因素毕竟是主导方面。把蒲松龄放在他生活的300多年前来考察,便也并不奇怪,他的思想正是他所处的那个社会秩序、时代局限和长期的农村生活的经历所形成的。

蒲松龄是绝世奇才,但屡试不第,不得不满怀激愤,从事著作。他说:"集腋为裘,妄续幽冥之录;浮白载笔,仅成孤愤之书:寄托如此,亦足悲矣!"(《聊斋自志》)又说:"新闻总入《夷坚志》,斗酒难消磊块愁。"(《感愤》)这是他数十年写《聊斋志异》的真实写照。正由于他的社会地位实际上是站在被统治者的下层人民的立场来揭露社会的。又因他所接触题材的广泛描写的全面性和深刻性,所以他的作品带有百科全书的性质。首先作品的大部分指刺时政,揭露官府黑暗,攻击科举弊端,带有某些寓言性的篇章(如《促织》、《王者》、《考弊司》、《何仙》、《司文郎》、《画皮》等)都反映出作者的愤世疾俗思想。发奋著书,在我国文学史上是有传统的。屈原放逐,而赋《离骚》,司马迁遭李陵之祸,而著《史记》,皆古人"有所郁结,不得通其道"的发愤之作。《聊斋志异》以小说形式而仿史笔,依太史公书体例,在小说本事之后,附"异史氏曰",用春秋笔法更直接地表达作者思想,这是观察作者世界观很重要的部分。如《黑兽》中讲了狝最畏狨,悚若木鸡,甘愿被食故事之后曰:"余尝谓贪吏似狨,亦且揣民之肥瘠而志之,而裂食之。而民之戢耳听食,莫敢喘息,蚩蚩之情,亦犹狝是也,可哀也夫!"这很明显是在鼓励人民对贪官污吏的反抗。其他像对《席方平》、《商三官》的复仇形象的赞颂;像对《红玉》、《崔猛》、《向杲》等篇中的退休御史、地主豪



绅、纨袴子弟随意抢人妻子、残害人命暴行的控诉；像《促织》、《王者》、《梦狼》通过幻梦、鬼魂的形式再现封建官府的森森鬼域，也都在短篇小说中有其独特的思想价值。在揭露科举、八股的弊端上，蒲松龄更带有他自己的切身体会。有真才实学的士子如叶生那样，在不合理的考试制度下，终身不得一第，而像《司文郎》中的余杭生那样，写出文章来把读者折磨得上吐下泻的笨伯却得高中。考试官的昏聩，学署使中的金钱万能，凭财进升，而不是凭才录取的种种丑行，蒲松龄对此进行了无情的鞭笞。他是李自成农民革命政权一度取消科举制之后，以作品反科举弊害的第一人，比之《儒林外史》早上五、六十年，而且揭露得也比《儒林外史》更显得创巨痛深。

在塑造妇女形象及爱情、家庭故事的描写上，蒲松龄超出一般的反封建、追求自由婚姻的主题。他写了像颜氏、侠女、乔女等那样既有文才武艺又有独立人格、人身自主、社交平等的妇女形象，都是极有社会价值的人民中间萌芽状态的民主主义要求的光辉表现。在有些篇章如《聊斋》中的《伍秋月》、《娇娜》，俚曲中的《琴瑟乐》甚至表现了性解放的超前意识。虽然当时还不具备后来所说的妇女解放的经济、政治的条件，但作为一种民主思想的先导，个性解放的要求，它也比前此中国小说所写的妇女形象高得多，比之那些把妇女作为性的工具或政治工具来写的小说，更不知要高明多少。此外在《聊斋》小说中也明显地表现出对长期封建社会所形成的重农抑商思想的否定，对资本主义商品社会的追求，如在《小二》中对小二"为人灵巧，善居积，经纪过于男子"的称赞，对《王成》养鹑致富，《黄英》卖花为业的推崇，以及在杂著中对农田树艺、书画装潢，锻铁论钢、审石辨玉等工艺上的研究，对治生实用方面的追求，都应该说是他世界观中先进的部分。这一切表现了我国历史上资本主义萌芽时期的思想意识，是蒲松龄世界观中进步的一







面。另一方面，我们也看到他的一部分作品也不同程度地宣传了封建道德、宗法观念，遵奉三纲五常的教义，维护尊卑秩序的封建等级制度。这自然是受了当时统治阶级思想影响的结果。

300年前的中国正是封建政权、神权、族权、夫权联合统治的时代。正如毛主席所说：

> 中国的男子，普遍要受三种有系统的权力的支配，即：(一)由一国、一省、一县以至一乡的国家系统(政权)；(二)由宗祠、支祠以至家长的家族系统(族权)；(三)由阎罗天子、城隍庙王以至土地菩萨的阴间系统以及由玉皇上帝以至各种神怪的神仙系统——总称之为鬼神系统(神权)。至于女子，除受上述三种权力的支配以外，还受男子的支配(夫权)。这四种权力——政权、族权、神权、夫权，代表了全部封建宗法的思想和制度，是束缚中国人民特别是农民的四条极大的绳索。①

蒲松龄从小就生活在这"四权"联合统治，充满宗教情绪的农村社会，又因屡次科考不第，坎坷痛苦的一生，使他产生了宿命论思想，甚至在《聊斋志异》自序那样重要的文章里还反映出佛教的"轮回转世"思想。

同样，他明知学署黑暗，非袖金输璧，不能自达于圣明。但多次失败，又使他相信了命运，说什么"幕中不衡文，凭数为成败。"(《试牍》)"顺逆迟速，各有定数；生克喜恶，皆有常情，是故一造一化，出于自然，而不容己；一治一乱，本于运数，而不可更。"(《〈会天意〉序》)"生无逢世才，一拙心所安。"(《拙叟行》)可见越到晚年，他的宿命论观点越明显，而仅满足于追求道德上的自我完成了。这



① 《毛泽东选集》第一卷，第31页，人民出版社1966年版。



和他同时代的唯物主义哲学家黄宗羲、王夫之等人相比，差了很大一步。蒲翁在认识论方面自然也有唯心主义的色彩。他认为在物质世界之前，宇宙间有一种“元神”充溢着，并且说：“欲知天地之始终，不于天地求之，得之方寸中耳。何也？天地在大化之中，不啻旦暮之在天地；大化在方寸之中，亦犹天地之在大化也。”（《〈会天意〉序》）“方寸”当然就是指“心”，而“大化”，就是荀子在《天论》中所说的“阴阳大化”。如果说这四时阴阳变化之气，即使承认它是物质，也在“方寸”之中，这就很成问题了。可见他认为精神是第一性的，物质是第二性的。这和朱熹认为“未有君臣，已先有君臣之理，未有父子，已先有父子之理”（《朱子语类》）的主张是一样的，属于主观唯心论。当然，从哲学角度看，这是300多年前的普遍现象。尽管蒲松龄并不是唯物论者，然而从其对社会政治观念来说，也有摒弃唯心主义说教的一面。他致力于社会改革，主张移风易俗。在他反映民俗的篇章里，有大量反迷信，驱鬼狐，或揭露妖人邪术的内容。如在《妖术》、《僧孽》中，他严正指出：“借人命以神其术者”的罪恶行径。在《吴令》中，对官吏的刚介正直，破除迷信，敢于曳神（城隍）于地，笞之二十，坚决革除陋习的态度，是支持的。在《齐天大圣》中，对先谤神，以后又信神的许盛，是持否定态度的：

> 异史氏曰：昔士人过寺，画琵琶于壁而去；比返，则其灵大著，香火相属焉。天下事固不必实有其人；人灵之，则既灵焉矣。何以故？人心所聚，而物或托焉耳。若盛之方鲠，固宜得神明之祐，岂真耳内绣针，毫毛能变；足下觔斗，碧落可升哉！卒为邪惑，亦其见之不真也。

又如《孙必振》，是写风雷中被同船者以犯有天谴的罪名（实是加害），强逼登上小舟，以作牺牲的人，却得救了；而怕“相累”者，反沉





沦。但明伦评曰："即此推置之心，舟中人皆当全覆矣。"煞是快人快语。蒲松龄写此百余字小品，貌似谈神鬼，其实却是宣扬同舟共济的泛爱思想。

特别值得注意的是蒲松龄虽记录了一些民间巫风，却是反对巫风的，并亲自向邑令递过《请禁巫风呈》。他认为巫风是"颓俗"，指出"淄邑民风，旧号淳良，二十年来，习俗披靡，村村巫戏。商农废业，竭资而为会场，丁户欠粮，典衣而作戏价。"可见这种因巫风而破坏生产，蛊惑人心的现象，他是深恶痛绝的。他希望当局采取果断措施，如此"庶几浇风顿革，荡子可以归农；恶少离群，公堂因而少讼"。这种极力革除陋习，维护社会治安的积极态度，是很进步的。它反映我国自汉唐以来，文人循吏干预人民旧俗的优良传统。唐代元微之、刘禹锡，宋代的苏轼等人都做过这种移风易俗的工作。一直到清代，蒲松龄也沿袭了这种对社会负责的作风。他上书陈策，请禁巫风，态度更为积极恳切。在七言古诗《击魃行》中，更能看出蒲松龄这种反对迷信的态度。康熙四十二年，连续大旱，第三年的春天，谷雨都过了还一滴雨不下，为饥饿折磨得红了眼睛的人们，有的饿死道边，有的易子而食。这时来了一个巫师，造谣说，某处坟里出了"旱魃"，所以一旱三年，立时上千人持着铁器去挖坟掘墓。瞬息之间，尸骨飞扬，家人不敢制止。忽然墓中跑出一只鼹鼠，人们就去追赶鼹鼠。到道边上鼹鼠不见了，走来一个老翁。一人说："旱魃变成人了。"于是，惊恐的老翁还没明白是怎么回事，便被疯狂的人们打死了。蒲松龄目睹这一切后，悲愤地写道：

齐鲁被灾八十处，
岂有百鬼盈山东？
旱魃倘能格雨露，





帝天高居亦聩聋。
莫挽天行陷殊死，
哀哉滥听真愚蒙！

很明显，蒲松龄是反对这种愚蒙疯狂的迷信活动的。但是，作为民俗学家和文学家蒲松龄自己也不免受着有神论观念的影响，他曾去写碑文庙记，表示略尽“如在之诚”，“未能免俗”地去帮人写过事实上宣传迷信的文字，或者去“颂圣”，歌颂“皇统”。这些行为不能不视为时代的阶级的局限。蒲松龄在创作思想、世界观上的矛盾和复杂性，正好说明人民从唯心主义思想里解放出来的长期性。但是我认为民主的，进步的反迷信思想在他的世界观里毕竟是主要的，占有绝对优势。而且像《请禁巫风呈》、《击魃行》这样的文字，不仅显示了蒲松龄世界观中可贵的唯物主义成分，也在移风易俗，促进社会进化方面，起到积极有效的影响，应该给以足够的重视。

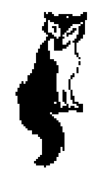
第四节　蒲松龄的采风活动

早在国际上人类学家、民俗学家提出调查采集的田野工作方法的 200 年之前，作为一个伟大作家、民俗学家和民间文学搜集者的蒲松龄，已经自觉地采取了科学的搜集调查的工作方法，这应大笔特书。

自 19 世纪中叶，民俗学（包括民间文艺学）在欧洲兴起，它的主要工作方法就是提倡田野作业——实际调查的方法。由于它的研究对象大多是某个民族从远古时期传留下来，却又不入典籍的民间口头传承的习俗、信仰、传说之类，这就决定民俗学工作者的







方法，要在群众中进行实地调查，掌握第一手资料，而不强调单一依靠文献的方法，民俗学家称这种方法为"田野作业"。有的民俗学家要在土著民族中住上几年、几十年，或者飘洋过海去探险，做实际调查，如泰洛著作的《原始文化》、马林诺斯基之写《巫术、科学与神话》，更早的莫尔根之写《古代社会》都是这方面的典范。

在蒲松龄生活的17世纪，世界上还没有民俗学这个概念，也没有人把它当作一门科学来研究，更谈不上有组织地进行田野作业了。但蒲松龄却接受我国自《诗经》时代采风的传统，早就自觉地做这种大量的风俗调查工作了。蹇滞的一生，使他流入下层，做了一辈子农村塾师。最下层的知识分子的物质生活水平，和几十年与人民朝夕相处的艰难岁月，使他对人民的疾苦有切实的感受，熟悉他们的心理、愿望、风俗、信仰；爱好他们的文学艺术，而且全神贯注地把这一切写进自己的著作中去。他在《聊斋自志》中写道：

> 才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成编。久之，四方同人，又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积益伙。

雅爱搜神，正是民俗学和民间文学工作者的工作内容和方法。作者之孙蒲立德在《聊斋·书跋》中也说："而于耳目所睹记，里巷所流传，同人之籍录，又随笔撰次而为此书。其事多涉神怪；其体仿历代志传；其论赞或触时感事，而以劝以惩。"这是最好的注解，同时也说明大量材料来自人民。

关于蒲松龄怎样搜集民间文化资料，清代以来，有过许多传说。传说他教书之余，特从济南移植来"白玉垂丝菊"，精心制做"蜜饯菊桑茶"，煮以"酿增酒旨，瀹增茗芳"的柳泉水，招徕远近行





人说故事。根据最新材料得知其中和蒲松龄最好的，帮助他搜集故事最多的要算“年画张”了。“年画张”名张翰，字子羽，是潍县年画界有名的画商，对年画的绘制印刷，有很深的造诣。他为人豪爽，亦懂文艺，对蒲松龄极为敬重，两人友谊甚笃。“年画张”每年腊月进画，卖画，或者春天去扬州、姑苏一带搜集画稿或购买雕板优质木材，都要从淄川经过，至少两三次。他知道蒲松龄在写《聊斋志异》，就主动帮他搜集故事。他走的地方多，搜集的民间故事也多，而且帮蒲松龄修改、创作。据记载，一个早晨，“年画张”给他讲了三篇故事，带来两篇搜集稿，一气提供了五篇故事。恰好当天李希梅又带来从济南、曹州朋友处寄来的两篇，一天就收到七篇故事。深隽感人的《葛巾》，就是这次搜集的。①

蒲松龄的采集工作，见于文人笔记的，以邹弢《三借庐笔谭》卷六说的最详细，一向为人们所引用：

> 相传先生居乡里，落拓无偶，性尤怪僻。为村中童子师，食贫自给，不求于人。作此书时，每临晨，携一大磁罂，中贮苦茗，具淡巴菰一包，置行人大道旁，下陈芦衬，坐于上，烟茗置身畔。见行道者过，必强执与语，搜奇说异，随人所知。渴则饮以茗，或奉以烟，必令畅谈乃已。偶闻一事，归而粉饰之。如是二十余寒暑，此书方告蒇，故笔法超绝。

鲁迅在《中国小说史略》里对这段传说颇抱怀疑态度，认为“见行道者过，必强执与语”必无此理，“委巷之谈而已”。鲁迅还认为，《聊斋》某些篇章“从唐传奇转化而来”，“殆抚古而又讳之也”。但我们说，鲁迅当时，现存的材料多未出世，不可能从《聊斋》多篇来

① “年画张”的材料，见《蒲松龄轶事》第92页。





源细加探索，故尔对此说存疑。我们今天把这段记载和许多资料对勘，便可看出，当作家热切地希望得到民间故事作为创作素材时，积极组织群众说故事（像今天的故事会一样），也是有效的搜集方法。

类似这种传说，至今仍活在人民口头。辽宁金县就传说蒲松龄写《聊斋》写不下去了，就煮了一锅绿豆汤给南来北往的人歇脚、解渴，说故事。他把故事听多了，品透了，再回去写。这回可跟以前大不一样，"那笔就像捅着泉眼了似的，一溜两行的字儿，自己就冒出来了。"[①] 这不是作家吸取人民乳汁的生动描写吗？另一则流传在浙江的传说，更表现了人民对蒲松龄怀才不遇的深刻同情，教他怎样从人民中吸取力量，发挥自己的才能，为人民写作。故事说蒲松龄的长相和钟馗差不多，一脸落腮胡子，"心地却是一潭高山泉，一清见底，肚才也好得出奇出异"。传说他本来考上了状元，只因皇帝以貌取人，嫌他长得丑，没取。在他落第回家的路上，有个驼背老大爷，给他讲了马骏（骥）飘海到罗刹国的故事，于是蒲松龄回去写了"花面相迎，世情如鬼"的《罗刹海市》。从此搜集一篇写一篇，写成了《聊斋志异》一部大书。而且传说连怎样搜集民间故事，也是这个驼背老大爷教他的：要在四个字上下功夫。就是"甜、酸、苦、辣"！

> 甜，是嘴要甜，对人要和气，称呼要好听，"男女老少都接近，故事多得写不赢"！
>
> 酸，是心肠酸，说故事的人伤心，搜集故事的人就得流泪，"要是长了木头心，故事那能动人心"？
>
> 苦，有两重意思：泡壶苦茶给讲故事的人喝，给他润喉解



① 《蒲松龄的传说》，见《民间文学》1963年第6期。



渴；另外还要做到："十冬腊月不怕冷，大暑炎炎不怕热，无衣无食不怕苦！"

辣，也有两重意思：备烟给讲故事的人抽，帮着他思索；另外写故事该辣的地方要辣，不要怕伤人，辣了能醒人！

据说从此蒲松龄真的按老大爷的教导做了，听了一辈子故事，也给人家聊了一辈子故事。因为天下的奇事太多了，到死也写不完，所以蒲松龄死的时候一只眼未闭。①

这两则传说，未必真有其事。但在本质上说明了人民给予作家的智慧和力量，以及蒲松龄和民间文学的密切关系。

不只在文学活动上如此，在蒲氏大量杂著、俚曲中，同样可以看到他对实际调查工作的重视。他一直关心民间疾苦。康熙四十三年淄川先涝后旱，又遭蜚灾，六郡皆饥，尸横路衢。蒲松龄跟着灾民一起逃荒，写了大量反映灾情的诗文、俚曲（如《磨难曲》），并写了《纪灾前篇》及《后篇》。稍后，康熙四十七年，他69岁时，又到各地去调查灾情。《三皇庙建药王殿序》中说："戊子岁（1708），亢旸为灾，呼吁于开府之门者道相属也。宪台不以予不才，似谓予颇谙民情者，而屡以查灾见委，济之三十余属，予马迹几半焉。"在封建社会里的一个作家，有这样深入人民生活，从事实际调查的决心，是不可多得的。他素以"颇谙民情"见称，连当地县官也不得不承认，特委派他到灾区去调查，济南30余处属地，他都跑遍了。蒲松龄深入民间调查之后，在晚年提出他的政治主张《循良政要》，其中很重要的一条经验就是"重访察"。正如他在《胭脂》、《于中丞》、《诗谳》等作品中对施愚山、于成龙等清官的调查研究精神给予热烈的赞颂一样，他制定了"循吏"的工作手册。终以"不在其位"而

① 《蒲松龄的传说》，《民间文学》1963年第6期。






被搁置。但他作为一个舌耕笔战的农村教师，却用文字把他所搜集的大量民俗及民间文学资料，写进自己的小说、俚曲和杂著里，使我们看到了明清之际山东地方人情、文学、风土之全貌。当时虽还无见诸文字的古代学者，提出应把田野作业作为必要的工作程序，而蒲松龄却能像司马迁、段成式、吴承恩、施耐庵等人一样，成功地运用了调查记录的方法，"归而粉饰之"，写成了不朽的著作。西方民俗学家规定的调查方法，是要和调查对象建立友谊，尊重当地风俗习惯，记录忠实可靠，不任意修改等等。当时自然也没有人要求蒲松龄这样做，可是蒲松龄却自觉地做且做得更到家。如前所述，他在大柳荫下，铺上芦席，备烟设茶，与调查对象相与共话；或遍访乡民，给灾区人民以深情的慰问。他把人民可哀的情状，反映给官府，以告"临民者"，又对"力田者"，细述御灾方法。他还按人民的民俗信仰，帮他们撰文，募款，建桥，修庙，替人民申冤祈福。另外，对考场中秀才们所受的凌辱，士子们似囚似丐，似冷蜂、病鸟的那种病态心理，统治者镇压农民起义时鬼魂凄厉的刑场（《野狗》），他也进行过直接或间接的调查。由此他掌握了大量的民间资料，能在作品中充分反映出人民的心理和愿望。搜集调查，掌握民俗材料，"乃是民俗学的基础所在"，也是一个民俗学家和作家不可缺少的一课。这些原理能在17世纪的时候，为蒲松龄自觉而熟练地掌握，这是多么难能可贵！由此可见，无论从世界观和科学工作方法来说，蒲松龄都是中国文学史和民俗学史上，卓有成就的伟大作家和民俗学家。





第二章 《聊斋志异》考源及其思想艺术成就

第一节 《聊斋志异》考源

由于蒲松龄与人民生活有密切关系，因此他的世界观和创作思想不能不受人民的深刻影响。从《聊斋志异》的写作和故事来源考察，更能说明这个问题。

《聊斋志异》是蒲松龄一生殚精竭力之作，大约写于他30岁到50多岁的二三十年间。高念东序和他的自序均写于康熙十八年，作者40岁的时候。即是说从蒲松龄壮岁南游时起，到蒲氏40岁时，《聊斋志异》已初具规模；此后又继续写作，继续补充。如《狐梦》、《上仙》、《绛妃》、《祝翁》、《老龙舡户》都是康熙二十一年到二十七年写的，而《水灾》是康熙三十四年之作，《夏雪》则是康熙四十六年事。可见蒲松龄写作《聊斋》，暮年不辍。

作者50岁时，王士祯（渔洋）有题《志异》七绝一首：

> 姑妄言之姑听之，豆棚瓜架雨如丝。
> 料应厌作人间语，爱听秋坟鬼唱诗。

蒲松龄依韵答之：

> 志异书成共笑之，布袍萧索鬓如丝。






十年颇得黄州意，冷语寒灯夜话时。

此诗充分说明40岁到50岁之间是他集中精力创作的10年；他通过写作，真正领会了东坡谈鬼的真意；到50岁之后这才“志异书成”，而自己已经“鬓发如丝”了。

蒲松龄为什么写《聊斋志异》？《聊斋》故事是从哪里来的？从作者自序和大量传说，乃至本书里可以找到很好的回答。

作者在《聊斋志异》自序中说：“披萝带荔，三闾氏感而为骚；牛鬼蛇神，长爪郎吟而成癖。……才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成编，久之，四方同人，又以邮筒相寄。因而物以好聚，所积益伙……集腋为裘，妄续幽明之录；浮白载笔，仅成孤愤之书；寄托如此，亦足悲矣！”这说明两点：第一，《聊斋》故事是从民间广为搜集的，题材是广泛的；第二，《聊斋》非游戏笔墨，乃是作者寄托“孤愤”之书，是有它愤世疾俗、不满现状的深刻寓意和伟大抱负的。

蒲松龄在一些诗词里也写道：“途中寂寞姑言鬼，舟上招摇意欲仙。”（《途中》）“学坡仙拨闷，妄谈故鬼；清公上座，杜撰新禅。”（《沁园春》）可见他随时都在注意和搜集民间故事，并也借这些故事，寄托理想。

纵观全书，《聊斋》故事大体不外两个来源：一是口头来源；一是书面来源。口头来源大体出自中下层知识分子——作者的朋友、家族和亲戚；其次，直接来自劳动人民。蒲松龄长期执教于名门世家，接触下层劳动人民的机会受到一定限制，直接由劳动人民口头上采集的民间故事数量虽不太多，但接触的阶层却甚为广泛，包括官僚、地主、僧侣、士子、市民、农民、小手工业者等等，这可说是他的长处，使他的作品所反映的现实生活，更有广泛性和代表性。和蒲松龄交往颇深，常常共以一个民间传说为创作题材的王





上祯，早已指出《聊斋》故事的民间来源："《金和尚》一则绝非杜撰，余尝与家兄傚公论《聊斋》记事，多有所本，不过藻饰之，点缀之，使人猝难辨识耳。夜雨联床，曾历举之，然已多不记忆，著《陆判》、《金和尚》事从概其余云。"①

即以"金和尚"来说，曾在当时诸城、胶州、高密等地广为流传，文人如赵执信、丁乘鹤等都有过记载。《聊斋》本文之后，附鲍廷博所记，说金和尚是绍兴人。"少时与侄某流寓青州，叔侄相失，才剃发为僧。后其侄显达，乃于诸城又找到他，于是令有司为创寺宇，修别业，一时服御华侈，声势炫赫，诚有如聊斋所云者。而其嗣孝廉某，实其族子也。荷邨先生言其名字爵里及其他琐事甚悉。"可见金和尚实有其人，至蒲氏所记是否在某些问题上"未尽得实"，是其次问题，关键在于是否表现了生活的真实。作者通过典型化方法，大写其经济上或超经济的残酷剥削，佃户"以百数"，"妇女脂泽金粉，皆取给于僧"，"时而恶佃决僧首瘗床下"，也足以看出这个挂着"和尚"招牌的恶霸地主的反动本质。改"族子"为买来的"异姓儿"，且又是作了孝廉的养子，既骂尽了天下此等无耻之徒，又写出以"太公"身分名噪一时，气焰熏天的恶僧。奇妙的是这样一个平生不奉一经，不持一咒，迹不履寺院的市侩加流氓，却只以一个"富"字竟可以挟持一方，操纵民命，横行乡里30年！甚至死后还有那样"冠盖舆马塞道路"，连纸活都机械化了的大出丧！这难道不是封建社会僧侣地主阶级和官僚地主阶级互相勾结，联合统治的历史真实么？《金和尚》是来自民间的史实和传说，是一个经过概括的生动的艺术典型。

另一篇人民惩治贪官的《王者》，也应看作民间一支反抗力量的真实写照。历史学家赵俪生先生在《读〈聊斋志异〉札记》中指



① 王士祯《分甘余话》卷四。



出,"不能(把它)拿来当纯虚构的故事来读。"它是介乎历史与文学之间的作品。他说:以《王者》来说,那个劫走了湖南巡抚的解京银两的势力,很可能是明末清初真实存在湘、赣边境或者湘、赣、鄂边境上的一支势力。第一,根据故事中瞎子领路的情节,"东,东之;北,北之"来判断,这很像陈友谅后代"柯陈氏"地主豪霸集团所盘踞的阳新、武宁一带;第二,明末李自成系大农民起义军队的遗留部队在较晚一个时期比较集中地集结在巫山一带,号"夔东十三家"。稍早一个时期(即在李自成本人在通城被害后不久,农民军与何腾蛟、堵胤锡间保持较密切接触的时期),大农民军的驻地也与故事中"王者"的势力范围相符合;第三,记得顾炎武《天下郡国利病书》中"湖南"部分也颇收贮了一批材料,说在湘东一带,在清兵到达以后,直到吴三桂"三藩"被平定以前,一直有一些起义力量在活动。《王者》的直接模特儿究竟是哪一个,那就不敢说了。①

赵先生所提供的历史背景给人很大启发。我反复琢磨,认为《王者》像是第二支力量,即李自成农民军遗留部队所干的一件义举。

昔袁枚有李闯王不死九宫山,为某寺和尚,曾有人见其遗像之说。② 据近年调查,李自成在失败后,有隐居湖南石门县夹山灵泉寺的传说,正与袁说相符。说在李自成后有吴三桂追兵,前有南明政权的拦截,走投无路时,他的谋士顾君恩给了他一封无字信,只画一把剃头刀。他打开一看,开始时十分愤怒,以为叫他剃发降清。后细一想,君恩对他从来忠心耿耿,画这剃刀乃是叫他剃发为僧隐藏起来。于是就放出风去,说李闯王被地方民团打死在九宫山了。结果清统帅阿济格,信以为真,班师北去。

从此在夹山荒凉偏僻的灵泉寺,突然来了一个40多岁,自号



---

① 《蒲松龄学术讨论会专刊》(集刊第二辑)第21页。
② 昭梿《啸亭杂录·续录》。



"奉天玉"的和尚，这就是赫赫有名的李闯王。此后闯王叫顾君恩改名为野拂和尚，和外地联络。

夹山是进可以攻，退可以守的理想地方，李自成来此后，大修寺庙，僧人逐渐多至几百人，都是他的部下。在距石门县东北30里的洛甫寺，西南70里的丘雷山，同时大兴土木，收罗他失散的部队，作为寺院的门徒。这个地方是在山势险要、人迹罕到的深谷里，外面又有寺庙作联络点。[1]《王者》州佐押送湖南巡抚送京的60万两银子被劫，很像是在这一带的"古刹"里。其中一瞽者所引路，东之，北之，五日入深山，忽睹城市，见到剥皮亭、王者等等，使人不由地想起，这就是当年李自成或他部下隐居的湖南夹山一带的影子。"王者"如可以理解为代天行事的话，那么不也和"奉天王"的名字偶合了么？（李自成自云奉天玉者，实即"差一点未为王"也）剥皮亭所见"壁上挂人皮数张，五官俱备，腥气流熏"的描写，正是传说中被夸张了的"大盗"或农民军惩治贪暴者的复仇手段。而且"削姬发"的神出鬼没，也使人联想到劝闯王出家时顾君恩给画的那把"剃头刀"的神秘性。在关键时刻，剃发，保存自己，或剪仇家发以示儆的手段，难道在事实或传说之间就没内在联系吗？凡此种种令人想到，《王者》不单如王士祯所讲是"剑侠"故事，它很像是有组织的农民军的一次义举。这和自明末流传的侠者绑架严世蕃的心腹罗龙文到一个"宫阙巍峨，仪从森严，宛若王者气象"的去处，"索粮饷，借银百万"，散给军士一样。《王者》中的取湖南巡抚不义之财，也很像是李自成遗部有计划的惩贪刺暴的义举。此虽不免有主观臆说之嫌，但大体说它是这个时代背景下的产物，是不会相去太远的。

从《聊斋志异》本身我们也可以看到大量来自人民生活的故



① 《闯王出家》，见1981年8月31日《羊城晚报》。





事。如讲渔人和溺鬼交朋友的《王六郎》中的许翁，就是作者家乡淄川城北的人，故事来自本乡本土。其实这是流传全国的"渔夫水鬼型"故事。江苏润州"成公祠"所祭的成公，就是因和水鬼交朋友，得到水鬼的帮助，懂异术、治病救人，修桥补路而庙食千秋的。"成公祠"和"王六郎"中所述故事基本相同，其中当有渊源关系。在后边《〈聊斋志异〉怎样提炼民间素材》一文中还要讲到，此处从略。

其他，有从"海滨人"讲的鱼妖故事《于子游》；从猎人、屠夫那里听来的《狼三则》、《竖牧》、《于江》、《斫蟒》的故事；有从农民那里听来的《农妇》、《农人》、《绩女》；有从佣人口里听到的《祝翁》、《钱流》。一些有名的断狱的故事，如《胭脂》、《折狱》、《于中丞》，是直接根据蒲氏学师施愚山、淄令费祎祉、山东布政使于成龙等清官断案的事实和类似的传说，加以补充创造的。更大量的故事来自作者友人、亲戚——大多数是中下层知识分子。如《狐梦》是作者友人毕怡庵读了《青凤传》之后，在别业楼上"摄想凝思"而成，于康熙二十一年腊月十九日，毕与作者抵足绰然堂，细述其事而写的。《上仙》是作者与高季文去济南(稷下)，季文病于逆旅，作者和他的朋友高振兴、高念东去请巫医时亲见的写实，并补充以袁麟公的材料。有的则是来自自己的家族，如《赌符》就是作者的父亲和叔父的好友韩道士和族人以及作者曾祖世广的传说。而《聊斋》的第一篇《考城隍》，作者一开头就交代这是"予姊丈之祖宋焘事"。而《莲香》则是作者南游至沂时，于旅邸中听刘子敬讲王子章《桑生传》故事，并得其手稿，据以压缩改写的。可见，作者的创作态度是相当严肃的，故事大多有所依据。

聊斋故事也有一部分是来自前人志怪和传奇小说(书面材料)。鲁迅在《中国小说历史的变迁》中，除承认聊斋故事"多由他的朋友那里听来"之外，特别强调它受六朝志怪和唐传奇的影响。





他把《聊斋志异》列为清朝小说四派之一的拟古派。"所谓拟古者，是指六朝之志怪或拟唐朝之传奇者而言"。"用传奇法，而以志怪"，即是用唐人传奇的描绘方法写作魏晋六朝人的志怪文字，使志怪作品变得更为华美。谈到篇章，鲁迅也指出：聊斋故事"有许多从古书尤其是从唐人传奇变化而来的——如《凤阳士人》、《续黄粱》等就是——所以列他于拟古"。这一部分也可以说它是间接地来自民间，即经过文人加工过的民间故事。这足以说明《聊斋志异》和前代文言小说的承传关系。

明末志怪群书大抵为粉饰闺情之作（如《剪灯新话》），无甚可取。而《聊斋》独得唐传奇精髓，为当时所风行。胡应麟和鲁迅都十分肯定这一点："变异之谈盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽设幻语，至唐人乃作意好奇，假小说以寄笔端。"① 从六朝志怪把小说当真人真事看待，到唐传奇才有意识的"创作"，这主要受神话时代即已产生的艺术虚构的深刻影响，所不同的，不过去其"不自觉的艺术加工"，而变为自觉的文学创作而已。这在文学史上是一大进步。

《聊斋志异》来自书面材料的启迪，不下百十篇，其中有好多篇是参照唐传奇、《太平广记》、《夷坚志》、《坚瓠集》等笔记小说中的故事改写、加工"而又讳之也"。这是蒲松龄间接吸取民间题材及其创作手法而精心创作的艺术品。如果说唐传奇是中国文言小说创作的第一个高潮，并也达到了第一个高峰的话，那么《聊斋志异》则可以算作中国短篇文言小说创作的第二个高潮，也是第二个高峰和最后的高峰了。蒲松龄所以获得这样崇高的荣誉，主要是他吸取了大量的民间题材和人民的智慧。

《聊斋志异》来源于前人志怪和传奇小说为人所熟知者，如《种



① 鲁迅《中国小说史略》第八篇引胡应麟《笔丛》36。



梨》源于《搜神记》徐光种瓜故事;《凤阳士人》源于白行简《三梦记》,《侠女》源于唐人《剑侠传·贾人妻》,《促织》源于《明小史·骏马易虫》。而《绛妃》(《花神》)及其"讨封(风)氏檄",在谋篇立意上全袭唐人郑还古《博异志》中崔元微护花的故事。据传说:天宝中处士崔元微独处一院,三更后,忽一青衣来,请求在苑中暂歇,元微许之。于是引来杨、李、陶(桃)、石(榴)诸姓姊妹,谓欲结伴去封(风)十八姨家,而封姨适至。元微出见,封氏言词泠泠,有林下风气。席中封十八姨持酒盏污了醋醋红色的衣服。醋醋怒,拂衣而起,不欢而散。从此诸女不再去求十八姨庇护,"有事只求处士"。崔问何事。曰:"诸女伴皆在苑中,每岁多被恶风所挠,常求十八姨相庇。昨醋醋不能低回,应难取力。处士每岁岁旦兴,作一朱幡,上图日月五星之文,于苑东立之,则免难矣。"这是说因醋醋得罪了封十八姨,不再去求她,转请崔元微庇护。办法是她们提出来的:每年从元旦起,作一面绘有日月五星图文的朱红旗幡,立在花园的东面,她们就可以免去灾难。崔照做了,于是每当东风刮起的时候,尽管洛水以南,折树飞沙,而苑中繁花不动。至此元微乃悟,诸女皆花精,醋醋即石榴,封十八姨乃风神也。

《绛妃》是用第一人称写的。作者以护花使者身分被绰然堂苑中花神请去做"讨封氏檄",自己代替了《博异记》中的崔处士的职务,而且删去席中花神和风神闹翻的情节,夸大了恶风"飞扬成性,忌嫉为心"、"射人于暗,奸类含沙",一味摧残无辜花朵的一面,故罪不容诛,发为檄文。所不同者去掉了其中树朱幡以魇魔的办法,而发挥其文字武器的战斗作用。"杀其气焰,为之洗千年粉黛之冤,歼尔豪强,销万古风流之恨!"全篇用典50多处,每典都与风字有关,文字奇丽,浮想联翩,是抑强扶弱富有深意的作品。一般评论者认为这是作者寄托"美人香草之思",卓有史家笔法,可以抬高文人身分的得意之作。而我们更看出他的"文思若涌"的"讨封氏





檄”，正是从民间故事的构思中吸取了灵感，并发展了民间故事的结果。

《青娥》在情节构思上，很明显受宋人洪迈《夷坚志(补)》中《猪嘴道人》影响。乾隆时黄炎熙《聊斋志异》选抄本把《猪嘴道人》和《波斯人》混入蒲氏作品，“三会本”用附录形式载于书后待考，今已查知其误。①

产生在北宋宣和年间的《猪嘴道人》故事，到了南宋，分别由洪迈和王明清记录成文，收入洪氏《夷坚志(补)》的似较原始，为王氏收入其文言小说集《投辖录》的故事则有明显附加情节，改编增饰。今“三会本”所附《猪嘴道人》即《夷坚志》原文。但两者并非毫无瓜葛。蒲松龄熟读过《夷坚志》，深受其影响。《猪嘴道人》的特异情节，却保留在《聊斋·青娥》之中。在《猪嘴道人》里面，李巇因爱一个太守的伎妾，道人给了他一个亲自阿祝过的瓦片，产生了奇妙的效能：用它划开墙壁，竦身而人美人室内，成其好事。《青娥》中的霍桓，以神童人泮，追求一个好道的女儿青娥，一个道士给了他一把魔铲，他用此铲穴通两重厚壁，进人闺房，见女已熟睡，轻解双履，欣然登榻，竟也睡在青娥身边。此与一般“钻穴逾墙”的强暴不同，别开生面地显现了一个少年纯洁的爱情。比之《猪嘴道人》中的主人公被第三者发现，机密已泄，再不能神，道人遁去，要高明许多，而《青娥》却与《聊斋·劳山道士》有异曲同工之处。《劳山道士》中的王七求师授“墙壁所不能隔”之法(只差没有工具)，道士教他“归宜持洁，否则不验”。两篇“逾墙钻穴”之作，虽都在某种程度上承袭了《猪嘴道人》的情节，但蒲作思想意义却深刻得多。《青娥》写有一片儿女真情的霍桓，“钻穴眠榻，其意则痴”，终于致使青娥



① 参考马泰来《波斯人作者非蒲松龄》，《中华文史论丛》1980年第1辑。薛洪绩《〈聊斋志异〉的〈猪嘴道人〉等篇不是蒲松龄所作》及《再说〈猪嘴道人〉》，《社会科学战线》1979年第2期及1982年第1期。





爱上了他；对于心怀不轨的王七，则使之头触硬壁，蓦然而踣，头上坟起巨卵般肿块，给以小小的惩罚。可见在运用民间传统情节上，蒲松龄决不因袭照搬，而能运思独妙，再创神奇。《促织》袭取"骏马易虫"的传奇情节，同样点石成金，成了不朽之作。

这样，我们就可以说，《聊斋》故事首先大部分是来自民间口头传说；其次是书面材料——见于典籍或受前代及当时传奇志怪小说影响；再有就是全出自作者的创作。而以前两种来自民间者为主体，同时交相组织创作而成者占主要部分。

作者未注明出处，我们尚未查到的当然还有很多。即作者谈到的"四方同人以邮筒相寄"，及其孙立德指出的"同人之籍录"，我们也仅见毕载绩所记的《鸲鹆》等篇，大部分已分辨不清。其实也没有必要去做详细的考证工作，过分穿凿，未免有失本文宗旨。然而有两点还是要强调的：第一，《聊斋》故事绝大部分直接或间接来自民间，很多题材来自现实生活，具有深刻揭露意义；第二，《聊斋》故事因为大多取材于民间，吸收了人民创作智慧的源泉，"故笔法超绝"，又且不拘一格，所以才华横溢。

当然，也可能有相当一部分没有明显的依据，如《席方平》是人间黑暗和十殿阎君地狱苦刑壁画结合起来的艺术再现，似乎出于作者的虚构。

从以上口头的和书面的材料来源上看，我们可以说："《聊斋志异》实在是 17 世纪我国民间文艺宝贵的作品！"① 或者说"是蒲松龄搜集民间传说写成的一本小说集。"②

为了证明《聊斋志异》直接或间接来自人民，笔者翻阅了大量资料，其可考者不下 160 余篇（不包括有真人可考，及明显来自民间，未查明出处者）。下面分口头材料来源（表一）与书面材料来源



① 高智怡《蒲松龄词稿手迹题记》。
② 参见《矛盾论》关于《聊斋志异》条注解。

(表二)两部分列表附后。材料除作者附言外，参考前人成果(如《小说考证》及鲁迅、叶德均、聂石樵等先生的考证)一一核对，有所取舍，并有较多的增补。



表一：《聊斋》故事口头来源

篇　名	卷数	故　事　来　源
考城隍	卷1	作者姊丈之祖宋焘事。或参考明李昌祺《剪灯余话》"泰山御史传"。
山　魈	卷1	孙太白言其曾祖与鬼斗争故事。
咬　鬼	卷1	沈麟生云其友人某翁事。
捉　狐	卷1	作者姻家清服之伯父孙翁事。
宅　妖	卷1	长山李司寇之侄的传说。
偷　桃	卷1	作者童时赴试所见"演春"技艺。清褚人获辑《坚瓠集·广集》卷3"天上取仙桃"谓明末王行甫亲见。
雹　神	卷1	王筠苍莅任楚中事。
野　狗	卷1	乡民李化龙目睹清兵镇压于七起义惨状。
新　郎	卷1	江南梅孝廉言其乡孙公为德州宰时所审奇案。
蛇　癖	卷1	作者乡里王蒲令之仆吕奉宁事。
龁　石	卷2	新城王太翁圉人事。又见王士祯《池北偶谈》卷20"啖石"。
义　鼠	卷2	杨天一言。作者友人张历友为作《义鼠行》。
地　震	卷2	康熙七年六月十七日山东地震记实。
祝　翁	卷2	康熙二十一年，祝翁弟妇佣于毕刺史家，言之甚悉。
张　诚	卷2	是当时口头传说。作者听此事至终"涕凡数堕"。见《因树屋书影》卷5。
巧　娘	卷2	高邮翁紫霞，客于广而闻之。
口　技	卷2	民间艺人演技记实。篇末注明与林铁崖《秋声诗·自序》相类。见清《觚賸·事觚》"象声"。
狐　联	卷2	长山李司寇言之。
潍水狐	卷2	康熙十一年传说。
龙	卷2	袁宣四言。又见《池北偶谈》卷24"龙异"。
于　江	卷3	作者认为来自"农家者流"。







篇　名	卷数	故　事　来　源
鸲　鹆	卷3	王汾滨言，毕载积记。
梦　别	卷3	作者叔祖玉田公与其友人事。
番　僧	卷3	释体空言。
金陵女子	卷3	篇中言"沂水尚有能知其（药）方者"，故知此为沂水口头传说。
赌　符	卷3	篇中韩道士与作者父、叔最善。族人赌博事，参见《蒲氏世系表》。
黑　兽	卷3	闻李太公敬一言。
罗刹海市	卷4	驼背老人讲。
水　灾	卷4	康熙二十一年山东水灾，康熙三十四年地震记实。
城中某甲	卷4	学师孙景夏先生言。
捉鬼射狐	卷4	作者姻家李友三之父著明事，传为友三所目睹。
蛙　曲	卷4	王子巽言。
鼠　戏	卷4	王子巽言。
念　秧	卷4	记王子巽等所遇事。
武　技	卷5	民间传说少林宗派比武故事，见王阮亭后记。
小　人	卷5	何评："比年粤东亦有此事。"可见此类传说流传颇广。
木雕美人	卷5	商人白有功言。
狐　梦	卷5	毕怡庵读《青凤传》凝思而成。康熙二十一年毕与作者抵足绰然堂台写。
农　人	卷5	狐窃食民间故事。
上　仙	卷5	康熙二十二年作者与高季文赴济南。季文病，作者与高念东等请巫所见。
侯静仙	卷5	高念东所讲。
钱　流	卷5	沂水刘宗玉讲其仆杜和故事。
龙　肉	卷5	姜太史玉璇所言。
潞　令	卷6	淄川徐白山见之。
马介甫	卷6	传闻故事，作者言："此事余不知其究竟，后数行毕公权撰成之。"
跳　神	卷6	满族民俗实录。
吴门画工	卷6	莱芜朱拱奎曾见其人。





篇名	卷数	故事来源
狼三则	卷6	屠夫猎狼故事。
刘亮采	卷6	闻济南怀利仁言。
蕙芳	卷6	螺女型民间故事。见《搜神后记》"白水素女"。
萧七	卷6	董玉玹谈。
乱离二则	卷6	作者记:"惜言者忘其姓氏,秦中或有能道之者。"
江城	卷6	此事浙中王子雅言之甚详。又《五人姐》卷8:江氏姊妹五人,悍凶妒恶,人称五虎。
罗祖	卷7	沂水刘宗玉言之。
沂水秀才	卷7	"友人言此"。
赤字	卷7	顺治时传说,与《池北偶谈》卷26"天上赤字"同。
阎罗薨	卷7	松江张禹定言之,以非佳名,故讳其人。
三朝元老	卷8	原文来自淄川"王半朝"的传说,见《蒲松龄轶事》。清赵翼《簷曝杂记》载"洪经略行状"。又见《国史旧闻》。
夏雪	卷8	康熙四十六年七月初三,苏州大雪记实。
紫花和尚	卷8	记野鹤公之孙事。
诗谳	卷8	记周老亮先生事。
鹿衔草	卷8	东北鄂伦春族至今有戴鹿首、吹鹿哨(乌力安)捕鹿习惯。亦见《清朝野史大观》"清宫遗闻"卷二。
小棺	卷8	徐白山说。
李生	卷8	王梅屋言。
牙生	卷9	刘学师言。
研石	卷9	王仲超言。
牧竖	卷9	猎人故事。
折狱	卷9	费祎祉令淄时亲诣验之案件。
查牙山洞	卷9	山之近村数辈亲探其穴所见。
天宫	卷9	巫言"其楼阁形状,绝似严东楼家"。又同(明)周清源《西湖二集》卷28"天台匠误招乐趣"。
布商	卷10	赵孝廉丰原言之最悉。
彭二挣	卷10	禹城韩公甫目言。








篇　名	卷数	故　事　来　源
神　女	卷10	传者忘其名字、郡邑。
胭　脂	卷10	学使施愚山先生所断案。参见元杂剧《留鞋记》及《双槐岁钞》陈御史断狱(《岭南遗书》一集)。
乌　巾	卷10	"年画张"讲,见《蒲松龄轶事》。
衢州三怪	卷11	张握仲从戎衢州言。
于子游	卷11	海边人说。卷1《海大鱼》的加工创作。
杜小雷	卷12	谭薇臣曾亲见之。
李八缸	卷12	作者友人李月生家中事。
鸟　使	卷12	长山吴木欣目睹之。
姬　生	卷12	吴木欣言(后段)。
周　生	卷12	周为淄令时惟豫幕客,《聊斋文集》有"祭时夫人"文,蒲氏年表有记载。此篇或隐寓某些事实。
桓　侯	卷12	吴木欣言(后段)。
太原狱	卷12	邑中孙进士柳下,令晋时所断案。
公孙夏	卷12	淄川郭华野先生传有一事,与此颇类。
新郑讼	卷12	长山石进士宗玉为新郑令时所断案。

表二:《聊斋》故事书面来源

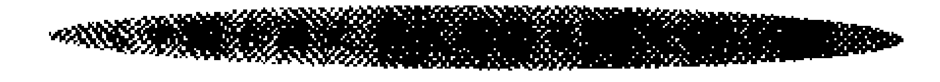
篇　名	卷数	故　事　来　源
尸　变	卷1	(清)东轩主人辑《述异记》卷上"僵尸鬼",见吴震方辑《说铃》。
瞳人语	卷1	(明)沈德符《野获编》卷28"奇疾"(蒲改耳疾为眼疾)。
画　壁	卷1	据(清)褚稼轩《坚瓠余集》卷4"绿袍女子"改编敷衍而成。
王六郎	卷1	口传渔夫水鬼故事。同张泓《滇南忆旧录》"成公祠"。见清吴省兰辑《艺海珠尘》。
种　梨	卷1	(晋)干宝《搜神记》"徐光种瓜"。





篇　名	卷数	故　事　来　源
蛇　人	卷1	周春《辽诗话》附"染庄社记"，见俞樾《茶香室丛钞》卷十七。
劳山道士	卷1	(魏)邯郸淳《笑林·楚人隐形》。 (明)冯梦龙《古今谭概》灵迹部"纸月取月留月"。(清)王士祯《池北偶谈》"劳山道士"及"月中女子"(卷12及26)。
雹　神	卷1	《池北偶谈》卷24"行雹"(情节稍异)。
画　皮	卷1	本刘敬叔《异苑》(晋)徐桓故事(见《说库》)及《集异记》崔韶故事，见《太平广记》卷433。
狐入瓶	卷1	《泾林续记》"吴地狐祟，"见(清)潘祖荫辑《功顺堂丛书》。
陆　判	卷2	(清)王晫《今世说》周立五事；徐芳《换心记》(《虞初新志》)；《觚賸·豫賸》"潜窜袴录"。
水莽草	卷2	《本草》、《本草衍义》、《太平广记》等书均载莽草(又称网草)有毒伤人，江西称"大茶叶"，故事据此创作。
造　畜	卷2	《太平广记》卷286"板桥三娘子"，又见《古今谭概》灵迹部。
凤阳士人	卷2	本唐《河东记》独孤遐叔事，见《太平广记》卷281及白行简《三梦记》。
侠　女	卷2	《唐国史补》卷中"长安客买妾"；唐《剑侠传》"贾人妻"。
莲　香	卷2	本王子章《桑生传》(见篇末)。
九山王	卷2	东轩主人辑《述异记》卷上"狐报仇"，见《说铃》。
林四娘	卷2	林云铭《林四娘记》。《池北偶谈》卷21。陈维崧《妇人集》。
汤　公	卷3	篇后冯评叙此事，谓见《丹桂籍》注。又见《北墅奇书》"汤聘"。
夜叉国	卷3	(宋)洪迈《夷坚志》甲志卷七"岛上妇女"(熊妻型民间故事)。
连　琐	卷3	《太平广记》卷375"徐玄方女"。
宫梦弼	卷3	据《泾林续记》李荣家藏银事改写。
李司鉴	卷3	来自邸抄。
老　饕	卷3	凌濛初《拍案惊奇》卷3"刘东山夸技顺城门"。
连　城	卷3	陈玄祐《离魂记》(《太平广记》卷358)及汤显祖《牡丹亭》。
五羖大夫	卷3	毕载积记，同《池北偶谈》卷26"五羖大夫"。
田七郎	卷4	(宋)刘斧《青琐高议》(前集)"王实传"。
促　织	卷4	(明)吕毖《明朝小史》卷6，宣德纪"骏马易虫"。《野获编》卷24"技艺·斗物"。《坚瓠集·余集》卷1"蟋蟀"。







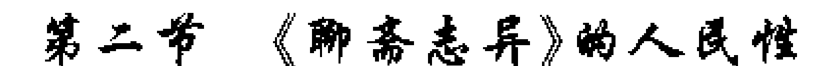
篇 名	卷数	故 事 来 源
公孙九娘	卷4	《山东通志》:"兵防志"载于七起义背景。
妾击贼	卷4	《池北偶谈》卷26"贤妾"。
姊妹易嫁	卷4	见《掖县志》记毛相国事,又《茶香室三钞》卷7谓同钱易《南部新书》古琐事。
续黄粱	卷4	本唐传奇《南柯太守传》、《枕中记》。
小猎犬	卷4	同《池北偶谈》卷26"小猎犬"。
双 灯	卷4	(明)瞿佑《剪灯新话》卷2"牡丹灯记"。
阳武侯	卷5	同《池北偶谈》卷8"薛忠武"。
赵城虎	卷5	《古今谭概》灵迹部"杖虎"。《池北偶谈》卷12"义虎"(情节有异)。
酒 虫	卷5	《夷坚志》丁志卷16"酒虫"。
莲花公主	卷5	据《南柯太守传》改写。
绿衣女	卷5	《坚瓠集·秘集》卷2"芭蕉女子"及"瘦腰郎君"。
彭海秋	卷5	《太平广记》卷75"杨居士"。
绛 妃	卷6	唐《博异志》"崔元微"(护花)。
大力将军	卷6	叙吴六奇将军事。钮锈《觚賸·雪遘》。
林 氏	卷6	《坚瓠集·秘集》卷4"江西毕氏"。
颜 氏	卷6	俞樾《春在堂随笔》卷10,载桐城邑侯杨尔铭事近似(因杨、颜音近)。又《茶香室丛钞》卷7"妻代夫入闱"。
山 市	卷6	《池北偶谈》卷24"山市"。
八大王	卷6	《唐国史补》卷上"韦丹放龟"。
青 娥	卷7	《夷坚志》(补)卷19"猪嘴道人"("三会本"附录疑为蒲氏作)。
阿 绣	卷7	《太平广记》卷274"买粉儿"。
金和尚	卷7	书中说是事实。《花朝生笔记》引王士祯《分甘余话》卷4,见《小说考证》卷7。
柳 生	卷7	唐李复言《续幽怪录》"定婚店",见《唐代丛书》。
胡四娘	卷7	周容《鹩笼夫人传》。
放 蝶	卷8	龚炜《巢林笔谈》认为明季如皋令王〇事,见《茶香室三钞》卷29。





篇　名	卷数	故　事　来　源
男生子	卷8	《池北偶谈》卷24"男子生子"。
禽　侠	卷8	《可如之》卷1"任侠"，又《夷坚甲志》卷5"义鹘"。
鸿	卷8	《续夷坚志》卷二"贞鸡类似"。
蒋太史	卷8	同《池北偶谈》卷8"蒋虎臣"。
邵士梅	卷8	陆次山《邵士梅传》。《坚瓠集》卷1。《池北偶谈》卷24。
张贡士	卷9	《茶香室四钞》卷11。《池北偶谈》卷26。
爱　奴	卷9	吴宝崖《旷园杂志》(上)"冥府延师"(情节有异)，见《说铃》。
张不量	卷9	吴宝崖《旷园杂志》(下)"张不量"。
蛤	卷9	(晋)张华《博物志》蒯中蟹(即寄生蟹)，见《太平御览》卷941。
贾奉雉	卷10	《太平广记》卷9"吕文敬"。
竹　青	卷11	(清)宋荦《筠廊笔记》卷上"吴王庙"，见《说库》43册。
司　训	卷11	朱湘《耳录》。
织　成	卷11	据(唐)李朝威《柳毅传》敷衍而成。
香　玉	卷11	道人梦白衣女(牡丹精)托梦事，见《劳山拾丛记》。
青蛙神	卷11	东轩主人辑《述异记》卷上"青蛙神"，见《说铃》。
齐天大圣	卷11	《坚瓠集·余集》卷3"齐天大圣庙"。
王　者	卷11	《酉阳杂俎》续集卷1，医人梦王者处庭中有人眼数千，聚成山。同《池北偶谈》卷23"剑侠"。
外国人	卷11	篇中记己巳秋事，"巡抚题疏，送之还国，己巳为康熙二十八年(1689)，时巡抚朱徽荫(宏祚)在任。其子朱缃所述。
嘉平公子	卷11	朱缃《耳录》(后段)。
大　蝎	卷11	《酉阳杂俎》续卷八"蝎大如琵琶"。
老龙舡户	卷12	作者友人朱缃(薇荫子)所述。朱薇荫康熙二十七年《祭城隍文》。
乩　仙	卷12	《古今谭概》谈资部"仙对"。
毛大福	卷12	《坚瓠集·余集》卷1"赵乳医"。
人　妖	卷12	《坚瓠集·余集》卷4"人妖公案"。







第二节 《聊斋志异》的人民性

别林斯基和高尔基把文学的人民性和作家利用民间创作的问题联系起来考察时，认为“俄罗斯文学在普希金时代与民间诗歌汇合了”[①]。从蒲松龄的创作（无论在《聊斋志异》或俚曲）里，我们也可以看到中国文学传统与人民创作基本汇合的情况。当然这并不是说吸取了民间素材，就完成了作家学习民间创作的任务，使作家文学和民间文学结合了。只有当他与人民生活联系起来，反映人民的利益，运用人民的语言，并且真实而完美地反映这种斗争生活时，才能对社会生活和文学发展具有巨大意义。

一、《聊斋志异》近5010篇，题材多种多样，内容极为丰富，多方面地反映了清朝统治者残酷的阶级压迫和民族压迫给人民带来的深重灾难，而且显示出在文化专制和思想统治方面所带有的封建末世的特征。在清统治者入关后强化统治，大兴文字狱的万马齐喑年代，蒲松龄满腹悲愤，只好假鬼神写地狱影射人间，绘仙境寄寓理想。他同时代的人也看到了这点，认为蒲松龄是“目击清初离乱时事，思欲借狐鬼，纂成一书，以抒孤愤而谂识者”。[②]《聊斋志异》就这样曲折地反映了当时社会斗争的各个方面，表现了人民的理想和愿望，具有很高的人民性。这表现在对以大官僚大地主为代表的封建统治阶级对农民起义的血腥镇压，官府的暗无天日和人民的反抗的真实描绘；也表现在对科举制度弊害的揭发与抨击；更大量的作品是以恋爱及婚姻为题材的花妖狐魅故事，深刻地反映了人民反对封建礼教，追求民主平等的进步思想和对人民美



① 见《苏联民间文学论文集》第168页，作家出版社1958年版。
② 易宗夔《新世说》。



好思想、优秀品质的热烈赞颂。

《聊斋志异》揭示了广阔的社会内容。首先从大量传说的采集过程中，反映了明清之际复杂的阶级斗争、民族矛盾和社会经济生活。《公孙九娘》、《野狗》如实描绘了清朝统治者对发生在顺治、康熙年间的农民起义（于七之乱）的疯狂镇压和腥血罪行，"一日俘数百人，尽戮于演武场中。碧血满地，白骨撑天。"不仅九娘之父罹于七之难，全家亦未幸免。"母不堪困苦死，九娘亦自刭。"其鬼魂与莱阳生结合后，枕上追述往事，哽咽不成眠，乃口占两绝……其一云"白杨风雨绕孤坟，谁想阳台更作云，忽启缕金箱里看，血腥犹染旧罗裙。"全篇凄艳动人。《野狗》更是刑场纪实：乡民李化龙从山中窜归，正赶上"大兵宵进"，无所躲避，"僵卧于死人之丛，诈作尸"才得幸免。其所见野狗食人的惨状，不忍卒读。按：于七山东栖霞人，农家子，率众抗粮，拉起一支强悍的农民起义队伍，自顺治五年至康熙元年，长达14年。清政府多次围剿，其中以顺治十八年的镇压为最惨，前后牵连被诛者万余人。篇中所记阙头断臂之尸，起立如林和野狗"伏啮人首，遍吸其脑"的惨状，是用真幻相参的方法，写出了刑场的实况。据《莱阳县志》记载："今踞齿山前，有村曰'血濯亭'，省城南关有荒冢曰'栖莱里'，杀戮之惨可知矣。"蒲松龄在思想上当然对农民起义并没有认识，甚至持反对的态度（如《小二》），但是他如实记录了乡民所见，亦可见其对公孙九娘、李化龙这样劳动人民所感受的民族仇、阶级恨是深切同情的。

当然这在全部作品中并不是最主要的，因为他所生活的年代，清朝政权已经巩固。《聊斋》更大量的揭露性作品表现在对惩治贪官污吏有关传说的加工创作上。蒲松龄很好地搜集、提炼了这些传奇情节，丰富了它们的内涵。如《王者》、《梦狼》、《席方平》、《促织》、《潞令》等等。在《梦狼》中作者通过白翁的梦境，把他儿子所在的封建官府写成"蠹役满堂"、"官虎吏狼"的世界。借白知县的



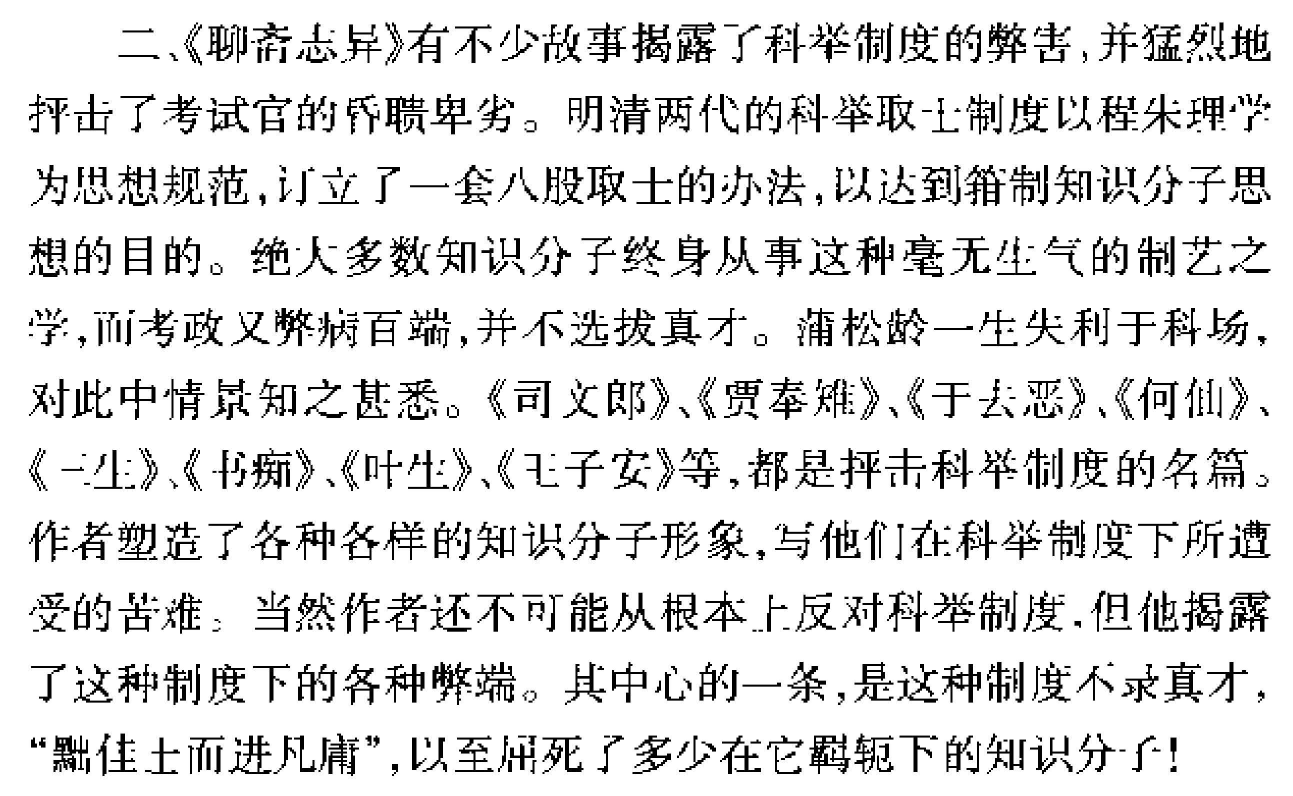



口说出"仕途的关窍"在"上台",不在百姓。这寥寥数语使深刻揭露了统治者和被统治者之间对抗性矛盾的本质,写出了为官的"绝窍",是以人民的白骨如山为代价的。所以人民对白某的惩治也是富有传奇性的:砍了他的头而又置头腔上,以肩承颔,使其能自顾其后,给那些贪官污吏留下了"不齿于人数"的绝妙的活标本。这是民间自发的惩贪治暴的办法,带有朴素的人民感情。取材于民间剑侠传说的《王者》更以来无踪去无迹的特殊手段(窃饷银,削姬发),惩治了贪酷的湖南巡抚。作品表现了人民的斗志和理想。清代的剑侠小说和公案小说的主人公,绝大部分是拥护统治者并充当他们的忠实爪牙,剿灭民间武装的,像《王者》、《梦狼》和《侠女》里的主人公那样,代表人民力量惩治民愤极大的势要人物,几乎很少。而蒲松龄写得如此具有反抗性,如此生动,主要是它来自民间,具有直接人民性的特点。《席方平》是假阴司以反映封建官府残害人民的控诉书。席为父伸冤,从人间斗争到阴间,又从阴间斗回阳间。他不怕冥府严刑拷打,威胁利诱,表示"大冤未申,寸心不死",而且讽刺地说:"受笞允当,谁教我无钱耶?"直截了当地指出了地府百官的阴私——贪赃受贿、官官相护的反动实质。在冥王酷刑下,席方平死而又死,然而却不能使他的灵魂屈服。这个坚强不屈的硬汉,终于在小鬼和二郎神的帮助下,报了仇,胜利回到人间。作品深刻揭示了阴曹的黑暗,尤甚于阳间。作者是把当时的社会当作鬼域来看待的,在人间,甚至像席方平那样的誓死斗争也不能胜利。

《促织》更把矛头直接指向最高统治者,揭露"宫中尚促织之戏,岁征民间",给人民带来家破人亡的惨剧。关于此篇我们将在后面作出分析。总之,此篇亦有其民间传说的广泛基础,具有深刻的思想性和艺术性。《聊斋》个别篇章也反映了明清之际工矿的开发和商业资本的某些特点,如《龙飞相公》曲折地反映出安庆采煤



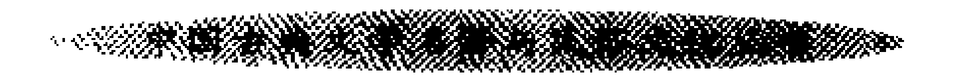
开矿的斗争。戴堂和邑中大姓，合伙攻煤于其祖茔之侧，其祖戴潜反对，掘地水阻止其事，淹死43人。此故事如剥去其道德说教，因果报应的外衣，便是采煤和反采煤斗争故事，专家指出它和史书所记安庆一带“依山作炭”的历史相符。蒲氏后记谈到山东亦有攻煤者：“余乡有攻煤者，洞没于水，十余人沉溺其中，竭水求尸，两月始得涸，而十余人并无死者。盖水大至时，其泅高处，得不溺。缒而上之，见风始绝，一昼夜乃渐苏，始知人在地下如蛇鸟之蛰，急切未能死也。”这条记载给现代研究人体在一定条件下休眠、冷冻，可以延长寿命，以及假死现象，提供了民间科学资料。当然这不是《聊斋志异》的主要价值所在。



二、《聊斋志异》有不少故事揭露了科举制度的弊害，并猛烈地抨击了考试官的昏聩卑劣。明清两代的科举取士制度以程朱理学为思想规范，订立了一套八股取士的办法，以达到箝制知识分子思想的目的。绝大多数知识分子终身从事这种毫无生气的制艺之学，而考政又弊病百端，并不选拔真才。蒲松龄一生失利于科场，对此中情景知之甚悉。《司文郎》、《贾奉雉》、《于去恶》、《何仙》、《三生》、《书痴》、《叶生》、《王子安》等，都是抨击科举制度的名篇。作者塑造了各种各样的知识分子形象，写他们在科举制度下所遭受的苦难。当然作者还不可能从根本上反对科举制度，但他揭露了这种制度下的各种弊端。其中心的一条，是这种制度不录真才，“黜佳士而进凡庸”，以至屈死了多少在它羁轭下的知识分子！

作者对那些不识文章好坏的房官们恨之入骨，说他们“在黑暗狱中八百年，损其目之精气，如人久在洞中，乍出则天地异色，无正明也”。（《何仙》）把他告到阎王那里，怎样受刑都不解恨，“是必抉其双睛，以为不识文之报”（《三生》）。而另方面，作者塑造真正的盲人，却用鼻子嗅出文章的好坏，而且发誓道：如判断有错，“剜我盲瞳去！”可见作者对那些不学无文的试官仇恨之烈。而他所用的






语言,特别是激愤时发誓的语言,都是民间形式。作者偏偏赋予"盲于目"的瞽叟(《王者》)、瞎和尚(《司文郎》)以特殊的洞察力,这是和《红楼梦》中的空空道人、茫茫大士能识通灵宝玉一样,是一种民间创作常用的表现方法。受压迫的人民在现实生活中幻想有一种特殊本领去制服敌人,以求斗争的胜利,于是创造了超人的形象。蒲氏把人民的智慧赋予一个现实中真正被折磨得瞎了眼的人,让他的其他器官发挥其特殊功能,闭着眼睛也能辨别是非,只凭他嗅觉的良知也能辨别文章的好坏。这是富有象征意义的构思,既有丰富的幻想性又有殷实的生活基础。旧社会里街头流浪的盲艺人,由于长年累月的摸索,最熟悉路途;盲师、长者由于长年的思考,头脑清晰,他的其他器官往往也具有特殊功能,因而他们在民间被想象为智者的形象。作者吸取这些民间的素材,再加上自己的爱憎,就创造了这些虚构的超人形象。

无数事例说明学使署中,"非白手可以出入者(《神女》),和别的封建衙门一样,那里也是贪污和关节的渊薮。作者入木三分地刻画了各级考官的昏瞶,并且也写出了秀才入闱时的心理状态,"时作一得意想,则楼阁俱成"(如王子安和余杭生)。这些"禄蠹"们一旦得势,难道不就是"官虎吏狼"的后备军,和文章的真正好坏何干!无怪作者慨叹,"明经之第,何值一钱"?由于"当世所重不在文章",所以他笔下的贾奉雉竟于得中之后出了家。原来他每次考试都不得售,后来听狐仙郎秀才的劝告,按官方口味"戏于落卷中,集其繁冗泛滥,不可告人之句,连缀成文",竟中经魁。但得中之后重读一遍,"一读一汗",读完"重衣尽湿",以为是"以金盆玉碗贮狗矢,真无颜出见同人",遂遁迹山丘。这是从反面对科举制度进行了无情的讽刺,起到更强烈的否定作用。



然而蒲松龄毕竟是处于现实中一定经济地位的知识分子,他并未真的看破红尘,他还是深深地同情那些一生致力于举业的书



生，留恋功名的。他十分成功地塑造了“文章词赋，冠绝当时”，久困场屋的淮阳叶生形象，叶被县官丁乘鹤所赏识，魂从知己，借福泽为文章吐气，去培养他的儿子成名、中举，以寄托自己的抱负。这里，仿佛使我们看到了柳泉居士的影子。这对我们了解清代科举制度的罪恶和我国知识分子所受到的残酷的精神重压，具有极为深刻的社会意义。

三、《聊斋志异》中描写妇女、婚姻，人神鬼狐之间的爱情故事所占比重最大，笔墨最精，包括一般生活故事，将近百篇，约占全部作品的五分之一。其中有写人和狐精恋爱的，有写人鬼恋爱的，有写人神恋爱的，有写花精鸟怪的，也有写人和人恋爱的。在这些作品里，作者大胆地表现了反对封建礼教，追求平等自由生活的民主思想和爱情。如《阿宝》是写一个大家闺秀阿宝怎样为名士孙子楚的痴情所感动，挣脱了礼教、贫富的约束，勇敢地嫁给了一个穷书生，“处蓬茆而甘，藜藿不怨”，死生与共。《瑞云》、《细侯》中的女子虽为妓女身分，却有正当的爱情生活要求，因而不畏千辛万苦，追求自由生活和忠贞爱情。至于《青凤》、《婴宁》、《阿英》、《香玉》、《连城》、《连琐》、《白秋练》、《伍秋月》、《狐梦》、《葛巾》、《绿衣女》这些花妖狐魅，都是美丽、大方、智慧、勇敢，能够冲破封建礼教的约束，勇于追求幸福生活的妇女形象。《侠女》中的侠女回答顾生正式婚娶的要求说：“枕席焉、提汲焉，非妇伊何也？业夫妇矣，何必复言嫁娶乎？”《荷花三娘子》、《白秋练》、《绿衣女》等篇中写男方讯问女方家世，女方都不在意。荷花三娘子曾答道：“春风一度，即别东西，何劳审究，岂将留名字作贞坊？”请看他们只重爱情，并不重视夫妻名分；对于封建礼教加于妇女头上的所谓贞操观，提出了严正的抗议。这在那些道学先生们看来，真是可怕的挑战。作者却带着十分同情和赞美的心情，描写着那些封建礼教的叛逆者。一方面塑造了忠实的痴情男子像孙子楚、乔生、贺生那样，他们为了







爱情不惜"去其枝指",乃至可以放弃功名,牺牲性命,另一方面歌颂了大胆勇敢的妇女形象,她们为了追求真正的爱情,可以违抗父母之命、媒妁之言,无视于封建礼教之大防,更不畏任何威逼利诱。《书痴》中的织女被邑宰得知,"闻声倾动",欲求一睹丽容,织女却"遁匿无迹"。《鸦头》中的鸦头,易装夜奔,和爱人做小本经营维持生活,也不肯依母意为娼,被捉回去之后,过着"鞭创裂肤,饥火煎心,易一晨昏,如历年岁"的非人生活,但终不改志。作者对"百折千磨,之死靡他"的坚贞品质,作了热烈的赞颂。

在作者笔下,有勤劳质朴的《绩女》、《农妇》中的劳动妇女,也有像《侠女》、《商三官》、《庚娘》那样疾恶如仇、武艺高强、机智杀敌的女英雄,更有善于吟咏,很有才能的女子如《狐谐》、《仙人岛》、《颜氏》里的主人公。这些人物实际是民间巧女型故事的生动再现。她们出口成章,谑笑自若,具有和男子一样的,或过于男子的才力。其中值得重视的是颜氏,她能下帷苦读,乔装赴试,"青紫直芥视之",远为男子所不及。她的丈夫虽丰仪秀美,但"胸中无有",屡试屡黜。颜氏请易装相代,伪称其弟,一同应试。结果"兄又落,弟以冠军应试。中进士,官至河南道掌印御史",很有政绩。这不仅说明男女在爱情上是平等的,而且在才智上也是平等的。封建统治者一向提倡"女子无才便是德",把她们作为男子的附庸。女才子、女英雄像祝英台、花木兰那样,只有在民间传说里才有。这说明男女平等,给女子以文化、经济、政治上的权利,是广大人民的要求,符合人民的愿望。蒲松龄能吸取民间传说素材,完美地描写了妇女读书从政的要求和才能,不能不算是唱出了在程朱理学统治下的妇女观的反正统的声调。在这一点上,蒲松龄要比《聊斋志异》的评注者,说这篇故事是"以牝鸡而鸣国是",乃"不祥之兆";"以女而男"是"人妖"等迂腐论调不知超越多少倍!



此外,《聊斋志异》还从多方面肯定了人民的美好思想和优秀



品质，抨击了各种剥削阶级思想。如歌颂真诚友谊、手足之情和生死义气的《王六郎》、《张诚》、《斫蟒》、《田七郎》；赞美精湛艺术和美好品质的《石清虚》、《画马》、《木雕美人》；教人提高警惕，分清敌我的《画皮》；批判好逸恶劳、醉心于钻穴逾墙之术的《劳山道士》；讽刺新贵的《续黄粱》；嘲笑错字连篇、不学无术、虚有其表的《嘉平公子》，以及批判嫌贫爱富的《陈锡九》、《姊妹易嫁》等，都有一定的积极意义。尽管蒲松龄作品中还杂有不少封建性的东西，然而在300年前，具有如此丰富、深刻的思想，确实表现了清初资本主义萌芽时期人民的民主主义要求，起到了时代号角的作用。

第三节　《聊斋志异》的民间艺术方法

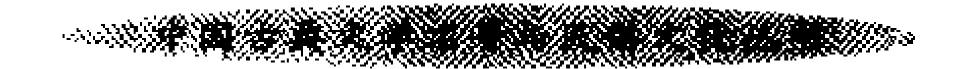
与故事内容深深植根于人民生活基础上的同时，蒲松龄在创作方法和语言运用上，也自然接受了传统人民口头文学的滋养。作为短篇文言小说，《聊斋志异》有它自己独特的文体上的传承。这就是庄列奇文[①]、秦汉史传文学和魏晋志怪小说、唐宋传奇的影响，以及明清当时民间口头文学的直接哺育，再加上蒲松龄深刻的生活体验，丰富的想象力和艺术上的卓越创造。这些条件的综合使《聊斋志异》达到了文言短篇小说的艺术高峰，在文学史上享有“文言短篇小说之王”的特殊地位。

一、《聊斋志异》通过各种怪异的故事，寄托了作者的“孤愤”之情，既反映了现实，又曲折地表现了作者的理想。关于这一点，鲁

① 蒲松龄《〈庄列选略〉小引》：“千古之奇文，至庄列止矣，……其文洸洋姿肆，诚足沾溉后学，……余素嗜其书，遂猎狐而取其白。……其虚无之奥义，固余所不甚解，即有所使余解者，余亦不乐听也。书成，轩轩自喜，曰：‘以庄、列之奇才，今并驱而就七十子之列，宁非快事哉！惟与弟子辈闭门观赏，而又不敢出以示人，大方者亦无从而非笑之也。”见《蒲松龄集》上册第54页。









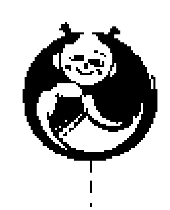
迅在《中国小说史略》中有过详尽的论述：

> 《聊斋志异》虽亦如当时同类之书，不外记神仙狐鬼精魅故事，然描写委曲，叙次井然，用传奇法而以志怪。变幻之状，如在目前；或又易调改弦，别叙畸人异行，出于幻域，顿入人间。偶用琐闻，亦多简洁，故读者耳目，为之一新。

这里指出，所记多是超现实的"神仙狐鬼精魅故事"，而所用又是传奇法。这一所谓"传奇法"，是指唐代开创的中国短篇小说的特有形式。它们的描写神异事物，不是初民心理那样把神灵怪异看作和人一样有意志的。随着社会的发展和科学的发达，幻想为科学所代替，文学创作，包括民间文学，特别是民间故事（童话）中，传奇故事的衍述，就变成有意识的自觉创造了。在中国文学史上，如果说魏晋志怪还被当时人们认为是现实中自然存在物，那么，到唐宋传奇就有意吸收民间传说，进行艺术创造了。而到了蒲松龄的时代，更集前人艺术创造之大成，加上自己和人民的丰富的幻想，使这种创作方法更接近成熟，艺术典型的创造也达到了新的高度。

二、《聊斋志异》创造了许多正面理想的人物。这些人物既属于一定的社会阶层，有其社会本质，又都具有鲜明的个性，真是"化工赋物，人各面目"。这些理想人物的优秀品质，感人行径，给人留下深刻印象，使人久久不忘。其中有庄凝拘谨、感情真挚的青凤；善笑喜花、一派天真的婴宁；有手艺精妙、勤于劳动、又能助人为乐的绩女；也有长于琴艺、善于吟咏、言谈风雅的宦娘、绿衣女和白秋练；还有艳如桃李、疾恶如仇的侠女和商三官。正面男主人公有像王六郎那样心地纯良、富有深刻同情心的溺鬼，也有只知读书的书痴（郎玉柱），一往情深的情痴（孙子楚），更有见义勇为，身报知己





的田七郎，乃至魂从知己、忘其死生的叶生，都感人甚深。他们都性格鲜明，各有自己的生活史，而又具有独特的个性。如《小翠》，为了报救父之恩，母亲把小翠领来嫁给王公王太常的傻儿子，三年异居而不厌。她好心地带着傻女婿玩耍，“以粉涂公子作花面如鬼”，或者和他踢球嬉戏。她善戏谑，有时也开公公的玩笑，踢球“直中面目”，甚至“冠冕作剧”，穿上袍服招摇过市，给公公带来许多人事、政治上的麻烦，多次受到责骂，她总是容忍。实际上她以“颠妇痴儿”姿态，保护了他们一家，惩治了对手。在适当的时候，她用异术使她的傻女婿在一次热浴“大汗浸淫”之后，竟变成了美慧少年，从此全家获得幸福美满的生活。

傻女婿因美妻有特殊本领而变美，获得胜利，是传统民间故事的一个类型。这类巧女型故事照例是歌颂主人公优秀的品质，反映民间改变不美满婚配的一种愿望。“异兽报恩”也是常见的传统民间故事的一个类型。这里蒲松龄把它们巧妙地复合为一个故事。小翠的形象是鲜明的，她本身带有善良智慧的民间妇女的心性和传说中狐狸的特点。她活泼善谑，甚至揶揄公公、大官僚乃至皇帝，对官场不敬，玩世不恭。但她对自己的傻女婿心地特好，使这个在生理上智力上都有严重缺欠，被人遗弃的少年，得到了人间罕见的同情和温暖。她牺牲自己和他做朋友，爱他，带他嬉戏度日。她用自己的爱情和异术，给傻女婿以新生命，创造了美好的生活。离去后又多方慰藉丈夫，为之安排后事。狐之图报，可谓厚矣！然而王太常夫妇却因她碎一玉瓶而“交口呵骂”。这时小翠的愤怒指责和绝然而去，得到所有读者的同情，一个义不受侮，富有反抗性的妇女形象矗立在我们面前；从而也将王太常夫妇那种铜臭熏天，悭吝暴虐，趋炎附势的剥削阶级丑恶本质披露无遗。然而作者是在写一个家庭的故事，却又作内部矛盾处理。可见作者概括民间传说中正反两方面典型的本领，是相当高强的。








神魔故事或民间童话的艺术手法之一是给自然物以人的意志和形象，而又不脱离自然物本身的原型或特点，小翠的许多性格特点就是根据现实中狐的特点创造的。

再以《绿衣女》为例。这篇作品中的女郎穿的是"绿衣长裙"，体态是"腰细殆不盈掬"，谈吐间"妙解音律"，唱歌只能"微声示意，声细如蝇"，转动轻盈，"翩然遂去"。而且胆子特小，每歌罢谨防窗外有人偷听，总要"绕屋周视"。作者给我们提示的这些特点，表面看来好像是女子私书生，隐秘其事。及书生最后闻"哀鸣声嘶"循声找去，才发现檐前蜘蛛正在团缚它的猎获物，救下来一看，是个"绿蜂"。于是恍然大悟，绿衣女原来是绿蜂变的。绿蜂临去时沾墨走作的"谢"字，"频展双翼"的"频"字，都可以使读者领会出蜂翅沾水，起飞不易的生活中常见的现象。全篇的构思，形象的描写，语言的运用，真是"刻镂物情，曲尽世态"，"俾畸人滞魄，山魈野魅，各出其情状，而无所遁隐"。[①]

其他像白秋练是个鱼精，作者写她就一直离不开家乡水，否则就要生病；花姑子是香獐子变的，所以遍体异香；阿纤是个老鼠精，长得纤弱，而又"日建仓廪"，储备粮食；八大王是个龟精，作者把它写成喜人的醉翁，"颠踬而至"；《莲香》中的女鬼李氏，"握其手，冷如冰，提抱之间，觉其身特轻"，而莲香则"翩袖垂髫，风流秀曼，行步之间，若往若还，疑为狐"；香玉则是花妖白牡丹变的，感书生作哭花诗50首显形相报，故"偎傍之间，仿佛一身就影"。这些花妖狐魅，真像鲁迅所说的那样："多具人情，和易可亲，妄为异类，而又偶见鹘突，知复非人。"这些来自生活的幻想的形象，给人无限美的享受，往往比现实中实有的形象更富有魅力。

三、虚构同真实的艺术结合，能使人们从习以为常的平凡事物



① 蒲立德《聊斋志异》跋。



中，透视到现实世界中那些非凡的奇特事物的本质。神魔故事（童话）的艺术感染力就在这里。然而这些故事看起来尽管荒诞无稽，它的基础却都是真实多彩的现实生活。《王者》中出现的“畸人”——王者和瞽者，和“幻域”——城池、剥皮亭，都是虚构的奇幻境界，人民所理想的公正的裁判所。这里可以劫夺饷银，髡取姬发，无情地惩罚像某些巡抚那样的贪暴者。然而作者有意不指明这个虚设境界的性质，说：“然桃源仙人，不事掠劫；即剑客所为，乌得有城郭衙署哉？呜呼，是何神欤？”这些神异的现象：瞽者的神出鬼没，王者的无上权威，难道不是现实生活中那些劫富济贫、包打不平的剑客、“贼寇”、农民起义英雄们的投影么？然而作品不交代清楚，让他们“出于幻域，顿入人间”，和整个故事的艺术构思的社会性质统一起来，给人以丰富的联想和艺术的真实感。

四、《聊斋》所有故事（一般中国古典小说亦如此）有个共同特点，就是有头有尾，情节曲折、完整，哪怕故事再短，也是人物的生活史。结尾往往是大团圆。这与外国短篇小说（如契诃夫与莫泊桑的）不同，和中国现代短篇小说也不同。后者用文艺学上的术语说，短篇小说的任务是写生活的横断面，即截取生活中某一带有典型意义的人和事，呈现在读者面前，有时是没头没尾的一个画面，一段生活，一个镜头，不一定看出人物生活的发展来。而《聊斋》总是三言五语交代出主人公的家世、姓名后，很快进入故事，线索清楚，了如指掌。这是受民间故事影响的结果。民间故事由于是口头文学，它必须脉络清楚，故事感人，结局美好才能吸引人，使听众满意。《聊斋》故事就有这个特点，而且由于受了唐传奇影响，情节更繁复多变得多了。

五、聊斋故事除少数简单笔记性质者外，大多情节复杂，富有传奇性和戏剧性。人物性格的刻画和故事情节紧密结合在一起；从故事情节的发展中揭示人物的内心世界和性格特点，这是民间







故事和我国古典小说的传统艺术特点。民间故事一般比较简单、朴素。但是到蒲松龄手下,使这些故事发展到小说的规模。如《胭脂》、《葛巾》、《荷花三娘子》、《陈云栖》、《促织》、《张诚》、《叶生》,都是情节多变,开合有致,极尽起伏跌宕之能事。小说的特点是通过情节显示人物性格,因而情节也正是人物性格成长和构成的历史,也是作家思想的体现,不单是写作技巧问题。这些篇章所以情节多变,"奇异而可传示",正因为它们来自现实生活,有民间传说的根据(如《胭脂》、《促织》);其笔法超绝的奥秘,就因为它集中了群众的智慧。

《聊斋志异》不仅情节上有自己的特点,而且非常注意细节的描写。如《促织》对成妻问卜,成子投井,成名捕蟋蟀,斗蟋蟀过程中的心理描写;《娇娜》中狐女为孔生治病时高明医术和两情相契的细节描写,都是栩栩如生,脍炙人口的。更有代表性的是《叶生》:淮阳叶生是一个文章词赋冠绝当时,而所如不偶,困于名场的书生。他幸而得知于邑令丁乘鹤。丁公不时给以资助,期其有成。但叶生屡试不第,愧负知己,委顿万状。丁公怜之。适丁解任北归,召叶,欲携之入都。而叶已病重,持书啜泣,请先行;公不忍,犹徐待之。逾数日,叶生忽至,遂与俱行。后叶在丁府任西席,为丁公教子成名、中举做官。而叶生在丁氏父子怂恿下,也入闱,领乡荐。后适丁子出差河南,顺便送叶生归里,也算是"衣锦荣归"。文章到此,已成完篇,但作者并不满足于此,在叙述叶生到家时,又出一景:

归见门户萧条,意甚悲恻。逡巡至庭中。妻携簸具以出,见生,掷具骇走。生凄然曰:"我今贵矣。三四年不觌,何遂顿不相识?"妻遥谓曰:"君死已久,何复言贵?所以久淹君柩者,以家贫子幼耳。今阿大亦已成立,行将卜窀穸。勿作怪异吓





生人。"生闻之怃然惆怅。逡巡入室,见灵柩俨然,扑地而灭。妻惊视之,衣冠履舄,如脱委焉。

原来随丁公北归者,并非叶生生人,以后故事全部是鬼事。如此再回溯前文,丁之函催,叶之感泣;丁再等,叶忽至;每一细节,到"魂从知己",无不使人垂泪。正如聂绀弩先生说的:最后数行用了画龙点睛法,使以前那些平平无奇的东西忽然字字生棱,一齐飞起。达到了平铺直叙的手法所不能达到的深刻沉痛的程度,使这篇作品成为全书中最辉煌的篇章之一。因为它比之其他各篇更写出了科举制度毁灭人才,注进了如此凄惨的社会悲剧内容,给读者留下了深刻的思考余地。在短短300多字里,使我们联想到作者悲愤的一生,在字里行间读到了这位老贡生的满纸呜咽!像《叶生》等篇这样深而悲、疏且奇的构思谋篇,逼真肖似的细节描写,具有极大的艺术感染力。这正是民间故事常用的讲述方法:在故事叙述中预先安下扣子,在适当的时候,忽然逆转,突现惊人之笔,一字千金,全篇飞动,这是和千百年来人民口头艺术经验的影响分不开的。

六、《聊斋》故事有时也像民间故事一样,表现了人民的生活理想和对生产工具、劳动本身的夸张和信念。这时生产工具、饰物、武器就会幻化为某种宝物(或称为主题镐)作用于主人公,成为完成主题开展情节的重要条件。孤苦无依的老寡妇,正需要帮手,一个漂亮的少女,竟升床代绩,她纺的线"匀细生光",织的布"晶莹如锦",比平时多卖三倍价钱(《绩女》)。好心的老渔翁每夜携酒河上,"饮且渔",还祭奠河中的溺鬼,于是就有少年帮他驱鱼,满载而归(《王六郎》)。同样,在大量书生、农民和小贩的故事中,总是由于他们具有某些优秀的品质,因而得到美妻。这当然是由于青年们爱情的需要。于是落第举子寄寓萧寺或深山夜读时,就有人"弹








指敲窗"，然后进来一个婉美无比的姑娘，两人一见钟情；或者，在"大雪崩腾，寂无行旅"时，遇到"丰采甚都"的少年，两人做了好友，并因而得到他的姊妹为女伴或妻子。这些充满诗意的开端，一开头就吸引了读者，因为它反映着人民美好的愿望。主人公的神梭可以织出云锦天衣；魔铲可以凿开山崖，带走爱人；魔杖可以帮助主人公跨过海洋；金钏可以灭火，做医疗器械。人民对自己的工具和劳动充满信心。《凤仙》中的狐女给他爱人一面魔镜，能在千里之外照出她的喜怒哀乐。他读书上进，数日攻苦，镜子里的妻子就会笑脸相迎，点头示意；读书中辍，荒废了学业，妻子就面带愁容，背转身去。这种神异故事将幻想与现实凝成一体，加强了小说的表现力。

当然，在《聊斋志异》中也和民间故事一样，反映了这种宝物或异术只给正面主人公带来幸福，从来不给反面人物服务。《石清虚》中的大石被抢到某尚书的手里，九十二窍就不再生云。宝物变成了废物，逼得尚书只好把它卖掉，最后物归原主。《牛瘟》中的瘟神，传秘方给那个牛医，但由于他自私，想秘其方为己有，置天下牛死于不顾，于是神方对他就不灵了。故事就是这样惩其贪、罚其私的。可见蒲松龄很忠实地接受了民间传说理想化的方法，直至今天，对我们的艺术实践还有深刻借鉴作用。

蒲松龄的另一种值得重视的艺术手法，是善用寓言方式表现主题。这类短文有头有尾，诡谲多姿，多用比喻，以达到教育目的。如《劳山道士》戒不劳而获的逾墙钻穴之辈；《嘉平公子》刺别字先生之可笑可鄙，连娼鬼都退避三舍；而《三朝元老》更入木三分地骂倒了一切无耻之徒。这些小品一般不作铺排，题旨隐伏，而哲理性特强，深得《庄子》等先秦寓言之要领。

七、语言的简练活泼，高度的概括能力，华丽典雅并与口语相结合的特点，是使《聊斋志异》获得高度艺术成就的重要原因之一。





蒲松龄古文根底深厚，长于各体诗赋，掌握了自《楚辞》、汉赋的华丽典雅、铺排流畅的语言艺术。所以前人认为"聊斋藻绩，不失为古艳，后之继聊斋而作者，则俗艳而已"。[1] 更重要的是他学到了《左传》、《史记》等史传文学语言的高度概括能力，和魏晋志怪、唐宋传奇的笔意，多方面吸取了中国文学语言的精华，并把它和明清当时人民口语巧妙地结合起来，创造了一种近乎口语而又简练华丽的文言，因而使聊斋卓乎成家，垂范后世。

蒲松龄晚年曾编选过宋诗322首，名为《宋七律选》，自为跋云："宋人之什，率近于俚，而择其佳句，则秀丽中自饶天真，唐贤所不能道也。"可见他对民歌、俚曲是感兴趣的，并善于吸取。黄侃在《诗品义疏》中评论曹植诗时指出他的语言特点是"文采缤纷，而不离闾里歌谣之质"，正好用来说明蒲松龄。由于他把古文和俚曲中人民的精练诗句有机地结合起来，成为一种表现力很强的简古有力的语言，三言两语就是一个生动的形象。所以前人一向把《聊斋志异》作为最好的"研文之助"。如"大雪崩腾，寂无行旅"写背景，"娇波流慧，细柳生姿"写美女，只寥寥数字，就使我们看到了动中有静的严冬原野景象和给人带来丰富想象力的女儿的美丽。又如写官："出则舆马，入则高堂；上一呼而下诺；见者侧目视，侧足立，此名为官。"（《夜叉国》）这是从官场势派和人民的眼里来写封建社会的官，不但深刻地把握了官的本质，而且形象逼真！

"秀才造反，三年不成"，这是人民对知识分子长期观察得出的结论。而蒲松龄借《张鸿渐》中方氏的口说出了对秀才的评价："大凡秀才做事，可以共胜，而不可以共败；胜则人人俱贪天功，一败则纷然瓦解，不能成聚。"对于不事生产，经济地位极不稳定，一心上爬的知识分子，这是多么深刻的本质的概括！



---

[1] 俞樾《春在堂随笔》卷八。



其他如《瑞云》中的语言简练、多变："客求见者，必以贽：贽厚者，接一弈，酬一画；薄者留一茶而已。""起首见生，面壁自隐。""晦其光而保其璞。""天下唯真才人为能多情，不以妍媸易念。""贺笑捧（盆）而去，立俟瑞云自靧之。""随手光洁，艳丽一如当年。"随着瑞云和贺生爱情关系的曲折变化，这些语言准确地表现了人物精神面貌。最后经和生"戟指而书之"的一盆洗脸水，发生了奇迹，洗去了他当年为保存瑞云点的黑斑。"笑捧……，立俟……随手光洁"，每个字里都有动作，而且表现出人物的欢畅情绪。

《骂鸭》本来就是日常生活中王婆骂鸡的题材，极为平常。但在作者笔下，创造出偷鸭贼长了一身鸭毛，痛不可忍，非骂不可的异常情节，展开了矛盾，突现了小偷的丑态。只 200 字，就写出了"攘者之可惧"，"骂者之宜戒"的道理。用的都是极简练、极朴素的语言，却写得摇曳生姿，别有风趣，真是"蕴藉恢谐，一着纸而解人颐"！

《聊斋志异》中也有些写景语言，随意挥毫而成妙境。《罗刹海市》中马骥进龙宫时，"则见海水中分，屹如壁立。俄睹宫殿，玳瑁为梁，鲂鳞作瓦；四壁晶明，鉴影炫目"。一派珠光宝气，把龙宫写得何等堂皇！这正是继承了唐传奇《柳毅传》①和民间对龙宫的传统描写手法。像这样在单行奇句中，间以骈词骊语，活泼自然中带有典雅形象的语言特色，在《聊斋志异》中俯拾皆是，极富于表现力。

对话的描写更多符合人物的身分和气质。如"汝真铁豆，炒之不能爆也"（《王大》）。此为写役吏索贿被拒绝时语，显然出自民间口语。《姊妹易嫁》写姊妹吵嘴更是闺中语言。当新郎入宴，彩舆在门，大女儿表示誓死不嫁牧牛儿，只是掩面向隅而泣，父母焦急



① 《柳毅传》写龙宫"灵虚殿"："柱以白璧，砌以青玉，床以珊瑚，帘以水精，雕琉璃于翠楣，饰琥珀于虹栋，奇秀深杳，不可殚言。"

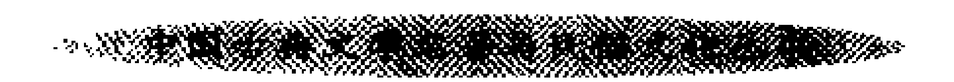


欲死，妹妹在侧苦逼劝之。姊怒曰："小妮子亦学人喋聒！尔何不从他去？"妹曰："阿爷原不曾以妹子属毛郎，若以妹子属毛郎，更何须姊姊劝嫁也？"及父母见其言豪爽，相议易嫁问女时，女慨然曰："父母教儿往也，即乞丐不敢辞。且何以见毛家郎便终饿殍死乎？"易装仓猝登车而去。故事高潮中姊妹反唇相击一段话，意外地解决了矛盾。回头一想，在当时社会条件下，姊妹思想的差距，父母为难，这样解决却也具有喜剧收场的合理因素。

值得重视的，聊斋故事中也经常运用韵语。除了作者创作的诗词之外，有时也引用民间谣谚和谜语。它能使故事好说易记，启人智慧，富有诗意。运用韵语是民间故事传统特征之一，在这一点上蒲松龄也成功地吸取了民间艺术手法。如《鬼令》，完全借用民间字谜来行令，更把一个酒狂的"鬼才"写绝了。文章不长，姑一录之：

教谕展先生，洒脱有名士风。然酒狂，不持仪节，每醉归，辄驰马殿阶。阶上多古柏。一日纵马入，触树头裂，自言"子路怒我无礼，击脑破矣！"中夜遂卒。邑中某乙者，负贩其乡，夜宿古刹。更静人稀，忽见四五人携酒入饮，展亦在焉。酒数行，或以字为令曰："田字不透风，十字在当中；十字推上去，古字赢一钟。"一人曰："回字不透风，口字在当中；口字推上去，吕字赢一钟。"一人曰："囹字不透风，令字在当中；令字推上去，含字赢一钟。"又一人曰："困字不透风，木字在当中；木字推上去，杏字赢一钟。"末至展，凝思不得，众笑曰："既不能令，须当受命。"飞来一觥。展云："我得之矣：曰字不透风，一字在当中；……"众又笑曰："推作何物？"展吸尽曰："一字推上去，一口一大钟！"相与大笑，未几出门去。某不知展死，窃疑其罢官归也。及归问之，则展死已久，始悟所遇者鬼耳。



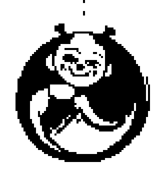




鬼才放逸，触机而发，无生死之隔，一至于此！笔致跳脱超绝，神妙已极；此盖推崇民间智慧，非人力所及，故以"鬼才"出之也！

不难看出，《聊斋》语言所以有这么大成就，就在于他熔铸了古文、诗词的精华和当时人民生动的口语，创造了一种近于白话的文言，同时多方面接受了民间文学浪漫色彩艺术方法，给自己的艺术构思开辟了新的途径。

总之，无论在思想上和艺术方法上，蒲松龄深得口承文学的真髓，而就其才思之敏捷，想象之奇幻，更远远超出民间朴素的传奇。如果没有长期民间美学思想的孕育和民间艺术方法的启迪，是不会达到如此炉火纯青的艺术境界的。另一方面，一个作家的艺术方法和风格，是受作家世界观及时代精神和民族形式影响的。读《聊斋志异》，我们会发现其中闪烁着人民思想的光芒：坚决反抗压迫，追求民主生活和美好的理想。有些作品存在一些这样那样的糟粕，但仍掩盖不了作品本身的美学价值。因为蒲松龄世界观本身是复杂的，进步的民主思想与封建的落后思想相混杂，故其文学创作方法必然也带有浪漫主义的消极成分，这是不言而喻的。但只要我们注意分辨，便会认清民间文学积极健康的精神，始终贯彻在蒲松龄创作的全过程。如果说"美是生活"，那么作者以他自身的坎坷遭遇和人民的苦难生活紧紧相连，呼吸与共，充满生机，这正是他创作灵感的源泉。《聊斋志异》中那些神来之笔，也往往正是作者一生积郁、思泉涌泄的结果。正因为他有深厚的生活基础，广泛地吸取人民创作经验，充满奇异的幻想，所以他能将审美特质与社会理想统一起来，使《聊斋志异》成了独创性的艺术，在文学史上享有崇高的地位和声誉。





第四节　《聊斋志异》的提炼

前面提到《聊斋志异》绝大部分取材于历史逸闻和民间传说。初步考证，有一百五六十处是有民间根据的。在查找这些材料过程中，真如走进黄金的矿藏，灿烂夺目，美不胜收，看到了一代文豪怎样吸取了千百年来人民丰富的艺术乳汁，创造出伟大的文学作品。蒲松龄深入调查，博览群书，掌握了大量民间素材，并精心提炼了这些素材，经过不断地加工创造，成为艺术珍品。他的创作途径直到现在还有重要借鉴作用。下边想就《促织》、《王六郎》、《侠女》、《元少先生》、《爱奴》等篇与其民间故事原型加以比较研究，以探求蒲松龄的创作思想及其与民间文学的关系。

因为材料难得，查阅不便，我把读到的原文资料引录于此，以便比较。

一、《促织》

《促织》是《聊斋志异》中的名篇，故事写明宣宗朱瞻基"宣德年间，宫中尚促织之戏，岁征民间"，给成名一家带来的惨剧。作者的矛头直接指向最高统治集团。以一"草虫"反映出重大社会主题，触及到阶级斗争的本质问题。艺术成就又如此高绝，至今脍炙人口。蒲松龄何所据而云然？这是有民间基础的。

吕毖《明朝小史》六卷"宣德纪"云：

> 帝酷好促织之戏，遣取之江南，其价腾贵，至十数金。时枫桥一粮长，以郡督遣觅，得其最良者，用所乘骏马易之。妻妾以为骏马所易虫必异；窃视之，乃跃去。妻惧，自经死。夫







归，伤其妻，且畏法，亦经焉。①

《聊斋志异》文后"冯评"亦提到此书，一般学者认为这就是《促织》的底本了。就情节比较，这是有根据的。此外，宣德皇帝怎样斗促织，抚臣怎样因献促织而得官致富，野史亦有记载。

沈德符《野获编》卷24"斗物"：

我朝宣宗最娴此戏，曾密诏苏州知府况钟进千个，一时语云："促织瞿瞿叫，宣德皇帝要。"此语至今犹存。苏州卫中武弁闻尚有以捕蟋蟀比首虏功得世职者。又云："今蟋蟀盆甚珍重（贵），其价不减宣和盆也。近日吴越浪子有酷好此戏，每赌胜负辄数百金，至有破家者，亦贾之流毒也。"（引者按："贾"指贾似道，贾好此戏，著有《促织经》。）

怎样饲养促织，使之善斗，此书亦有记载：

促织惟雄者有文采，能鸣健斗，雌者反是。② 以立秋后取之，饲以黄豆糜，至白露则夜鸣求偶，然后以雄者进，不当意辄咋杀之。次日又以二雄进，又皆杀之，则为将军矣。咋杀三雄则为大将军，持以决斗，所向无敌。又某家有大将军，则众相戒，莫敢与斗，乃以厚价潜售它邑人。其大将军斗止，以股踢之，远去尺许，无不糜烂；或当腰咬断，不须斗也。大将军死，以金棺盛之，将军以银瘗于原得之所，则次年复有此种，不则

① 引自郑振铎辑《玄览堂丛书》第九十册。聂绀弩先生引文"十数金"为"数十金"，无"妾"字；"窃视之"之后，有"跃出为鸡啄食"字样，显系传说异文有别，本人未见。估引郑氏所辑《明朝小史》为据。

② 原书将"雌"、"雄"二字印错，谓雌者能鸣善斗。今据《辞海》更正，雄者能鸣善斗。



无矣。

这是民间对善斗蟋蟀的迷信，也属于民俗之一例。由此而引起对蟋蟀的异化或神化的观念，并因之而产生祈求神助的传说。

(明)谢肇淛《五杂俎》卷九“物部”：

促织与蜈蚣共穴者，必健而善斗，吴中人多能辨之。小说载张廷芳者，以蟋蟀破其家，哭祷于玄坛神，梦神遣黑虎助之，遂获一黑促织，所向无前。旬日之间，所得倍其失，此虽小事亦可笑也。又黑蜂有化为促织者，勇健异常。(引者按：此实是蟋蟀之蛹类蜂，非黑蜂化促织也。)

(清)陈元辑《格致镜原》卷98引《虎苑》：

吴俗好斗蟋蟀，用黄金花马为注。里人张生为之屡负，祷于玄坛，夜梦神云：遣吾虎助尔，在此寺门下。张觅往寻之，获黑蟋蟀甚大，每斗辄胜，获利甚丰，久之乃死。

(清)褚稼轩《坚瓠余集》卷一：

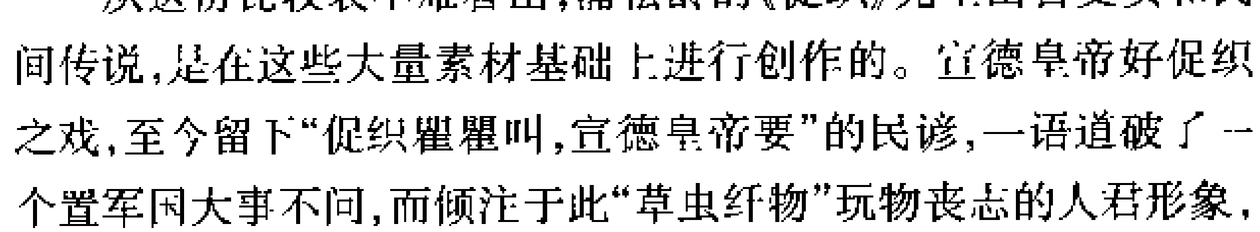
吴俗喜斗蟋蟀，多以财物决赌……《庚巳编》载相城刘浩好斗促织，偶临水滨，见一蜂以身就泥，转辗数回，起集败荷上，久之化为促织。斗足犹蜂也，持归养之，经日则全变矣。健而善斗，敌无不胜，所获甚多。又张廷芳亦好之，至荡其产。芳素敬玄坛神，乃以诚祷，诉其困乏。梦神告曰：“吾遣黑虎助尔，已化身在天妃宫东南角柏树下矣。”明日芳往觅之，获一促织。





就以上主要材料列表与《促织》比较：

《促织》	见于明清笔记的民间传说
宣德间，宫中尚促织之戏，岁征民间。华阴令欲媚上官，因责常供。	宣宗皇帝酷好促织之戏，遣取之江南，价贵数十金。
猾胥假此科敛丁口，每责一头，辄倾数家之产。成名为猾胥报充里正役，薄产累尽，被宰严限追比，唯思自尽。成子弄死促织，惧而投井，救起复苏，神气痴木。	枫桥粮长"以郡督遣觅"，以骏马易虫。妻窃视之，跃出，为鸡啄死。惧而自经，夫伤之，且畏法，亦自经。
成名妻从驼背巫卜，视后，片纸抛落得图示。寺后小山下（与村东大佛阁逼似）怪石乱卧，有蟋蟀青麻头。	小说载：张廷芳以斗蟋蟀破家，哭祷于玄坛神，梦神遣"黑虎助之"云；在北寺门下（或天妃宫南角柏树下）获蟋蟀。
成名寻蟋蟀，提竹筒铜丝笼于败堵丛草处，探石发穴，……侧听徐行，似寻针芥……蟋蟀出，遽扑之，入石穴中。掭以尖草，不出；以筒水灌之始出。	吕注引刘侗《促织志》：秋七八月间，游闲人提竹筒；过笼铜丝罩，迹声所缕，发而穴斯得，乃掭以尖草，不出；灌以水始跃出矣。
促织名目及生活习惯：青麻头、蟹壳青、青项金翅、蝴蝶、螳螂、油利挞、青丝额、土狗、梅花翅。饲以蟹白粟黄，上于盆而养之。	《促织志》载蟋蟀名曰：红麻头、白麻头、青项金翅、金丝额、银丝额上；其号之油利挞、蟹壳青、枣核形、土蜂形、金琵琶、红纱、青纱绀色为一等；长翼梅花翅、土狗形、螳螂形、飞铃为一等；皂鸡、蝴蝶形、香狮子为一等。与蜈蚣为其穴者健斗，蜂能化促织。 饲以黄豆糜，盛之有器，斗之有场。
成子魂化促织，与虫斗，与鸡斗皆胜。每闻琴瑟，则应节而舞。	
华阴令因进蟋蟀，皇帝嘉悦，诏赐抚臣名马衣缎，宰以"卓异"闻，免成名役，入邑庠，出门则裘马过世家。	苏州武弁有以捕蟋蟀比首虏功得世职者。



从这份比较表不难看出，蒲松龄的《促织》完全出自史实和民间传说，是在这些大量素材基础上进行创作的。宣德皇帝好促织之戏，至今留下"促织瞿瞿叫，宣德皇帝要"的民谚，一语道破了一个置军国大事不问，而倾注于此"草虫纤物"玩物丧志的人君形象，





这本身就是人民对封建统治者的绝妙讽刺。但这在历史上并不是绝无仅有的。唐玄宗玩过蟋蟀，宋朝宰相贾似道也酷好此戏，甚至无聊到去写《促织经》，而且“当蒙古破樊襄时，贾尚与群妾据地斗蟋蟀，置边递不问也”。[1] 可见玩物丧志，权奸误国，已早有先例，到明代皇帝，不过“尚之更甚耳”。

蒲松龄是秉笔直书的。因为是前朝事，可以大胆些，然而也不得不用“异史氏曰”的口吻含蓄地说成是“天子偶用一物未必不过此已忘”，把责任推到“官贪吏虐”的“奉行者”身上去。因为清朝宫里也斗蟋蟀[2]，不得不留有余地，以开脱、温和的态度，略进微言：“故天子一跬步，皆关民命，不可忽也。”但这也掩饰不了官贪吏虐后面的真正罪魁祸首。只要细一玩味“岁征民间”一句，不就写出皇帝征蟋蟀像课老百姓的“赋税”一样，年年追比交纳吗？岂是“偶用”！而连九岁儿童都被逼死，魂化促织后也要在宫中“应节而舞”，以奉昏君声色之好；殃民至此，最高统治者何能辞其咎？

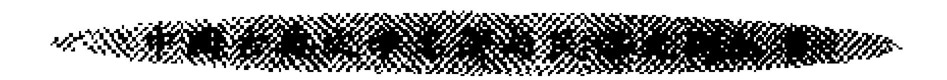
现实中既有苏州武弁因进促织而得世职者，则华阴令欲媚上官，以一头进，最后使成名一家家破人亡，而自己还得到“卓异”的美名，得以升官晋爵，也正是现实的真实反映。斗蟋蟀的游戏，本是三吴特盛，作者把它放在不产蟋蟀的陕西来写，就更突出了皇帝、令尹及猾胥的穷凶恶极。这现实中的一切，构成《促织》具有说服力的时代背景。

蒲松龄特别善于从某些题材中追索作品所需要的思想和艺术效果，这也是民间血泪生活所提供给他的。作品的核心部分是成名一家所遭受的严酷迫害，特别是成子之死。类似这样富有人民性的故事，民间早已流传，像枫桥粮长那样，以骏马换蟋蟀，蟋蟀被

① 引自《野获编》卷24。樊襄，指湖北省的樊城及襄阳，为古时兵家必争之地。

② 《前清宫词》百首有专写斗蟋蟀的：“宣窑厂盒戗金红，方翅梅花选配工，每值御门归殿晚，便邀女伴斗秋虫。”注：“宫中亦喜蟋蟀之戏，以宣德御制盆为最贵。”见《清朝野史大观》。







鸡吃掉，交不上差，夫妻畏罪，双双自杀，更带有典型性。其奇惨程度不下成名一家。但它只是一则骇人听闻的血淋淋的野史，不成其为艺术品。蒲松龄怎样提炼了这个素材，又补充了其他民间传说，使之成为名篇呢？关键在于他的艺术构思和人物的安排、塑造，更符合生活的逻辑和艺术的规律。

首先，把故事放置在特定的宫中好促织之戏，岁征民间，猾胥假此科敛丁口的背景下展开，通过草虫纤物，惊心动魄地写重大社会矛盾。

第二，在艺术构思上，改民间传说夫妻皆死的悲剧为成子死而复苏，使情节得到合理的开展，在这过程中写成名一家的遭遇，刻画了一家三口的性格特点，深刻地表现了人民的苦难生活。

第三，成妻就驼背巫问卜一段，显然受传说中张廷芳赌输祈神的影响，也符合旧时妇女遇难时求神问卜的心理。传说中张廷芳祈于玄坛神，得"黑虎神"助战，使一个输光了的赌徒转败为胜。此种传说本来毫无意义，充满迷信色彩。而蒲松龄化腐朽为神奇，使成妻得到异兆，改变了全家命运。特别是作品最后的揭示，说明成名获得奇异的蟋蟀，善斗获胜者，并不是"神"，而是"成子之魂"。这虽也是"超现实"的表现手法，却无迷信色彩，而是内容深刻的艺术创造。在写促织轻捷善斗过程中，突出了成名的形象。改传说中蟋蟀被鸡啄而死为斗鸡而胜，更富有斗争性和创造性。写促织"翘首矜鸣，以报主知"以及"每闻琴瑟之声，则应节而舞，"无处不暗示成子之"魂"的特点。和前面成子之"死"，父母呼天抢地，茅舍无烟的情景，前后照应。这些细节更增加了作品的艺术效果，加深了对封建统治者的揭露，从而深化了作品的主题。

第四，成子魂化促织，轻捷善斗，死而复苏的结果，表现了作者解民倒悬之苦，改变人民悲惨命运的良好愿望和人道主义精神。这是蒲氏受民间文学的乐观主义精神影响的一个方面。





促织之戏，本来是市井游侠儿的嗜好，但蒲松龄却将它和“宫中好促织之戏”，“岁征民间”联系起来，一下子便注入深刻的社会内容。把各种关于蟋蟀的有关传说，加以提炼，组织到这一悲剧中来，不能不令人惊叹作家的高妙手法，更不能不令人钦佩他的思想高度。但所有这些，离开民间文学的基本素材，便难以想象了。

二、《王六郎》

《王六郎》是渔夫水鬼型民间故事。故事写渔夫许翁每夜携酒河上，饮且渔。每饮必以酒奠溺鬼。后有少年来，徘徊其侧，让之饮，慨与同酌。少年自称王六郎，与许翁为友，帮他驱鱼，如是半载。一天王六郎来和许翁告别，自言本是溺鬼，某日将捉渡者为替身，自己复托生为人，约许翁往看。第二天，许翁敬伺河边，以觇其异。果有妇人抱婴儿来，及河而堕。儿抛岸上，扬手掷足而啼。妇人几番沉浮后，攀上岸，借地少息，抱儿径去。原来溺鬼不忍加害，放过此母子，自己未得超生，但以一念之仁，感通上帝，封他为神（土地）。六郎成神之后，尚不忘旧情，款待渔翁，并厚报之。作者以鬼喻人，以寓言手法赞扬具有仁人义士之心的溺鬼，歌颂了置身青云、无忘贫贱的崇高品质，批判了那些利欲熏心、殃人利己、极端自私的小人。

这故事来自人民口头传说。在清人张泓《滇南忆旧录》“成公祠”条[①] 有云：

成公祠在润[②] 之小西门外施板桥侧，成其姓也。公为人谅直好善，老而结庐水次，以渔为生。偶薄暮，有客湿衣冠泣而来，公意为被溺得生者，乃迎入，备酒食，设火具。客泣向公

① 载吴省兰辑《艺海珠尘》。
② 润州，即今江苏省镇江市，此为作者迁滇南后忆江苏旧事。



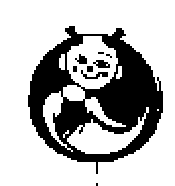





曰:"某非人,新溺鬼也。因无栖泊,随风而来。"公始骇然有惧色。鬼曰:"无恐,鬼亦人也,人亦鬼也。不过阴阳一间耳。何惧哉?我非祸人者。"公乃坦然为之语乡里,话心曲。与人无异,因留之同栖。鬼或往或来,亦无定止。公与交好,久竟忘其为鬼也。一日鬼归,喜相告曰:"吾明旦往生矣。翌午有白衣妇渡水,彼当溺死,可为吾替。"公亦欣然。次日,公觇于渡。至午,果有缞绖妇人来,稳渡无恙。俟至晚,客来泣向公曰:"我待替久矣。今见白衣妇人有六月孕,以一命伤二命,吾不忍死之也。"公唯唯。又数月,鬼复笑而来,告曰:"吾今真可去矣。"明晨有顶锅者,唤渡,舟至中流颇有欹侧,而又无恙。夜,鬼复泣而来,告公曰:"顶锅者乃孝子,且独子也。吾一时生怜,听其渡河。但吾幽埋水际,劳公久怜,惜益滋愧。"公复慰劳之。又数日,其鬼忽欣喜而来。公曰:"子又得替耶?"曰:"非也;因我自甘沈苦,不忍死孝子孕妇。本境土神奏明上帝,怜我好善,敕为瓜州土地矣。明日当赴任。但我与子相处数年,一旦判袂,有所不忍耳。子若有暇,可至瓜州一视,当有以报也。"言讫而去。公亦不甚信。至次晚闻有鼓乐导从声,公颇异之。越日买盐于瓜州,见一庙香烟极盛,访于人,咸称前日土地神见梦于庙祝,谓神新任,祷之必应。故祈者颇众。公闻,心许之。即市香烛往神前,始具礼,即昏仆,见鬼乌帽锦衣,拍公肩曰:"子诚信人也,竟如约视我。我查润州数日后,时疫大行,子可将我炉中灰携去,以水和丸,可愈数万人。从此不失为富翁,吾以报子也。"言讫公醒,依神语尽裹炉灰去。越数日,果时症大行。公乃以灰为丸,卖药市上,服之者即愈,获利数万。公念己孤独,更不治产;即于鬼溺处出资建桥,以济往来。至今巍然无病涉之患。乡人感其德,复建祠立碑于桥之侧焉。嗟呼,鬼以一念之仁而神,公亦以利济之义而庙



食。事虽近怪，可以训愚，故志之。



此故事和《王六郎》比较，列表于后：

《王六郎》	《成公祠》
许翁家在淄之北郭，业渔，每夜携酒河上，饮且渔，饮则酹酒于地，饮溺鬼。	江苏润州有成公祠，祀成公。成公为人谅直好善，老而结庐水次，以渔为业。
少年自言王六郎，来就饮。助许翁驱鱼，翁屡得大鱼，两人为友。	少年湿衣冠者泣而来，告成己为溺鬼，非祸人者。公与要好，忘其为鬼。
少年忽告许翁己为溺鬼，言业满将托生为人。明午有女渡河而没者，即替身。	鬼喜告成公：翌午有白衣妇人渡水，可为吾替。
亭午，许翁果见有妇人抱婴而来，及河而抛儿岸上。妇沉浮者屡矣，忽淋淋攀上岸来，抱儿径去。六郎来言：怜其抱中儿故舍之。更代不知何期。	至午，果有穿孝服妇人，稳渡无恙。鬼泣告公：此乃孕妇，以一命伤二命，不忍死之。
	数日后，复告成公：有顶锅渡河者是代我者。夜，鬼复泣而来，曰：此为孝子，且是独子，吾一时生怜，听其渡河。
六郎与许翁言别：谓前一念恻隐，果达天帝，今授为招远县（山东）邬镇土地，约一往探。	鬼告成公：上帝怜我好善，敕为瓜州（江苏）土地，明日上任，约成公至瓜州一视。
许翁至邬镇访土地祠。当地人民得六郎托梦，接淄州客人，并助资斧。翁梦少年来，衣冠楚楚，大异平时，喜泪交并。许归，有羊角风起，随行十余里。	越日成公买盐至瓜州，见一庙，香烟极盛，云是新土地神。晚见乌帽锦衣者拍成公肩，只是故友溺鬼。
许归，家稍裕，遂不复渔。	新土地神告以用彼炉中灰和水为丸，可治时疫。翁因获利数万，不置产，修桥补路。润人建祠祀之。
或言此为章丘石坑庄故事。	

作《滇南忆旧录》的张泓，号西潭，康熙时人，略晚于蒲松龄。他是汉军镶蓝旗人，监生，乾隆六年入滇，历官云南迤西道，著有《买桐轩集》及《滇南忆旧录》。《成公祠》的记录，虽略晚于《王六









郎》,但润州成公祠其时早已建成,成公的传说当更早已流传。

张泓所记的成公奇遇,和蒲松龄所记的《王六郎》故事一样,都是当时流传全国的渔夫水鬼型故事。江苏(瓜州)及浙江一代皆有口头流传(笔者曾在30年代一本民间文学刊物上读到过记录)。因此这两则故事见于文人笔记虽略有先后,从故事内容上看,都是同一故事的不同异文。而《成公祠》故事更带有民间传说原型特点,如附在当地人物、祠堂、桥梁上展开故事,故事本身加工成分很少。而蒲氏创作则是有很精细的加工、提炼,艺术水平大为提高。

很明显,《成公祠》所讲的故事和《王六郎》的基本情节、主题思想完全是相同的,属于同源。不同的是《成公祠》中水鬼所放的"替身"是两个人三条命:一是新寡的孕妇,一是独苗的孝子。水鬼以一念之仁,宁肯自己幽埋水际,也不忍加害无辜,两次放走替身。在《王六郎》中渡水者改为一次,去掉孝子渡水情节,把孕妇改为抱孀妇。这样集中写岸上啼哭的婴儿和水中挣扎的母亲,其割肠刮肚、生死离别的情景更能引起水鬼(也包括读者)的同情,富有强烈的艺术效果,情节也简练集中。同时删掉成公听水鬼传授以炉灰治病等迷信情节,增加了王六郎助许翁驱鱼的内容。水鬼成神后,别翁时刮起旋风相送十数里。这些细节显然经过作家的精心创造,更富于人情味了。《王六郎》中始终以水鬼渔夫的友谊和美好的情操为描写重点,使故事从头到尾诗意盎然,充满泥土气息。而《成公祠》的最后,说教成分就多些。两相比较,就可以看出《聊斋志异》的作者,尊重民间传说的健康思想,在原传说的基础上提炼了情节,使人物更富有典型性。但丝毫没妄改乱编的痕迹。文中所说的鬼魂起旋风相送,也完全是民间手法。他高度尊重民俗信仰和民间文学的美学思想,遵循着艺术创作的规律,适当加工、润色,使作品既保持民间韵味,又典型化了。





三、《侠女》

《侠女》也是《聊斋志异》中情节离奇而富有思想意义的好作品。蒲氏在本篇中塑造了嫉恶如仇、剑术精绝的侠女形象。侠女为父报仇，隐姓埋名，奉老母寄居异地，与顾生母子对门居。由于邻里情谊，互相帮助，侠女与顾生发生爱情。女怜顾生贫不能娶，与生一子为嗣，报父仇而去。这里是通过私生活的一个侧面来写侠女，而不是正面写刀枪对峙为父报仇的场面。查明清之际关于侠女的传说虽然很多，都不类这一情节。倒是唐代《剑侠传》和《唐国史补》中所记《贾人妻》故事与此情节相似。蒲氏题材或取于《贾人妻》，至少是受其启发而创作的。

兹录唐人《贾人妻》故事：

> 唐馀干县尉王立调选。佣居大宁里。文书有误，为主司驳放。资财荡尽，仆马丧失，穷悴颇甚，每乞食于佛祠。徒行晚归，偶与美妇人同路，或前或后依随。因诚意与言，气甚相得。立因邀至其居，情款甚洽。翌日谓立曰："公之生涯，何其困哉，妾居崇仁，资用稍备。倘能从居乎？"立既悦其人，又幸其给，即曰："仆之陋塞，阽于沟渎。如此勤勤，所不敢望。子又何以营生？"对曰："妾素贾人之妻也。夫亡十年，旗亭之内，尚有旧业。朝肆暮家，日赢钱三百，则可支矣。公授官之期尚未，出游之资且无。脱不见鄙，但同处以须冬集可矣。"立遂就焉。阅其家，丰俭得所。至于扃鐍之具，悉以付立。每出，则必先营办立之一日馔焉。及归，则又携米肉钱帛以付立。日未尝阙。立悯其勤劳，因令佣买仆隶。妇托以他事拒之，立不之强也。周岁，产一子。唯日中再归为乳耳。凡与立居二载。忽一日夜归，意态遑遑，谓立曰："妾有冤仇，痛缠肌骨，为日深







矣。伺便复仇，今乃得志；便须离京，公其努力。此居处，五百缗自置，契书在屏风中。室内资储，一以相奉。婴儿不能将去，亦公之子也，公其念之。"言讫，收泪而别。立不可留止，则视其所携囊，乃人首耳。立甚惊愕。其人笑曰："无多疑虑，事不相萦。"遂挈囊逾垣而去，身如飞鸟。立开门出送，则已不及矣。方徘徊于庭，遽闻却至。立迎门接俟，则曰："更乳婴儿，以豁离恨。"就抚子，俄而复去，挥手而已。立回灯褰帐，小儿身首已离矣。立惶骇，达旦不寐。则以财帛买仆乘，游抵近邑，以伺其事。久之竟无所闻。其年立得官，即货鬻所居归任。尔后莫知其音问也。①

(唐)李肇《唐国史补》卷中所记与《剑侠传》基本相同，只是更为简略：

贞元中，长安有买妾者，居之数年，忽尔不知所之。一夜提人首而至，告其夫曰："我有父冤，故至于此，今报矣！请归。"泣涕而诀，出门如风。俄顷却至，断所生二子喉而去。

《阙名笔记》谓《聊斋·侠女》故事影射清世宗雍正为吕晚村孙女(精于剑术)刺杀事。按：蒲松龄死于康熙五十四年，根本未见雍正之上台及暴亡，说《侠女》影射此事，不能成立。但当时由于清初对汉民族的血腥镇压，社会紊乱等而引起某些侠义之士的反抗，对《侠女》之成篇可能有些影响。如清初济南就流传新城令崔懋遇侠女寄尼庵，专门行侠好义，护人财物，"疾若飞隼，恶少入其室，腰斩掷墙外"② 等奇闻。蒲松龄写过《侠女行》的诗，情节与《侠女》也不同。而此篇却与《贾人妻》故事有明显渊源，列表比较之，更易



① 《太平广记》卷196引《集异记》。
② 见《书剑侠事》。

辨识。

《侠女》	《剑侠传》《贾人妻》
金陵顾生，博于材艺，善为书画，家有老母。	王立，余干县尉，因文书有误，仆马夜失，只身乞食于佛祠。
侠女母女与顾生母子为邻。女常来顾家操作。顾亦关注侠女母女，往还甚密。	王立路遇美妇人，自言贾人妻，夫亡十年，资用足备，愿与王结为夫妇。
顾向女求婚，女不可；但私之，目的在为顾氏延续后嗣。	王既悦其人，又幸其给，乃与美妇结合。两人情款甚恰。
顾生私一娈童，少年佻侻无行。女戒之不听；飞剑杀之，乃白狐。	
侠女之母死。女常外出，顾心疑之。	王立悯妻勤劳，欲为之买仆隶，妇托以他事拒之。
侠女生一子，交顾母抚养。	妇人生一子。唯日中归哺乳。
一日女提装有人头的革囊，来别顾生。自言浙人，父官司马，陷于仇，今报仇而去，留一子以酬顾家母子之德。	居二载，女忽一日夜归。王视其革囊乃人头。女意态彷徨，向王说明报父仇事，交代家中资财之后，杀子而去。
后三年，顾生死。顾子18岁举进士，奉祖母以终老。	王立得官归任所。女无音信。

比较之下，《侠女》当然写得更丰满更有性格。首先，人物除男女主人公及一子外，增加了三个，男女皆有老母。侠女以有母在，不得报父仇，故得时间与顾生交往；顾有母在，使女为操作、侍疾，有往来之由，其重要任务是代为抚育幼儿。另一个人物娈童的增加，意义不大，不过袭用济南女庵侠女腰斩所犯男子之故技，以描写侠女之"侠"而已。自然这也在故事的曲折斗争中，展现了侠女的高超剑术和她坚毅的性格。故事写两家皆贫，往来扶持，有劳动人民邻里之间互相帮助的美德，为侠女与顾生之间爱情的发生，作了应有的铺垫。女与顾生的结合，主要是由于侠女怜顾贫不能娶，为之续嗣，是有"无后为大"的传统观念作思想基础的。其所以不能正式结婚的原因，是由于侠女欲报父仇的特殊使命与家庭生活








之间的矛盾。正式结婚将给顾家带来许多麻烦和不安全，而自己也要被拖住。在这特殊的处境中，作者塑造了一个封建社会里肩负报父仇，又勇于追求生活的侠女形象。作者赋与她特殊的性格特点：艳如桃李，冷若冰霜，爱憎分明，嫉恶如仇。她勇于追求爱情，不计较名声，也不受封建礼法限制。作者时刻把侠女置于胸怀复仇大事中来写，却又不正面描述。复仇大事一直作为悬念，在最后才揭示出来。作品不仅写了侠女的性格，还交待了她高超的剑术。在除恶少一节中，作品这样描写到："急翻上衣，露一革囊，应手而去，则尺许晶莹匕首也。少年见之，骇而却走。追出户外，四顾渺然。女以匕首望空抛掷，戛然有声，灿若长虹；俄一物堕地作响。生急烛之，则一白狐，身首异处矣。"写剑术是写侠女不可少的一个方面，但这主要的是写侠女之不可犯。正如写和顾生关系的处理一样，这是一个既不受封建礼法约束，也不为邪恶势力所侵犯，懔然正气，胸怀大事，完全掌握自己命运，有思想有作为的妇女形象。她的最后复仇、留子，都大快人心。这一切比《贾人妻》中的侠女有很大发展，也更易于为人民所接受。

《侠女》与《贾人妻》的最大区别是对待所生儿子的处理态度不同：一生之，一死之。侠女是特意为顾生贫不能娶，为之续嗣而生子的，生而期贵，是她的最大期望。贾人妻则在报父仇之后，杀子而去。改"杀"为"生"，又一次体现了蒲松龄好生之德。数千年来，繁衍子孙的传统思想在东方民族中根深蒂固。虽然也含有"不孝有三，无后为大"的宗法观念，但主要还是积极追求生活的一种表现，容易为人理解、接受。而《贾人妻》杀子而去，这种"忍人"的性格，虽不大为人所接受，但也不难理解。因为杀人的母亲本身就会被认为是"罪犯"，"罪犯"的儿子，在封建社会中的命运是可以想见的。这是她首先必须考虑的实际问题。据《聊斋志异》本文书后"冯评"道其原因是"其母杀人，人疑子必无状，日贼视之，遂杀其





子"。贾人妻考虑因有杀人之罪，别人必"贼视"其子，这种顾虑显然是社会造成的。她杀人本是为父报仇，为民除害，是正义行为，但她对封建社会是绝望的，因此用"忍人"的作法向封建社会作了血泪的控诉！

四、《爱奴》及《元少先生》

《聊斋志异》中的幽婚故事有许多篇，《爱奴》则是独特的一种：写私塾先生（河间徐生）年末辞馆回家，过墓所，被鬼请去作师，且与冥府婢女相爱的故事。《元少先生》则是写真人韩元少曾为鬼师的传说。这些故事自然有许多蒲松龄塾师生活的体验和想象，但也借鉴了当时流传于民间的《冥府延师》的题材。《冥府延师》的传说也见之于与蒲松龄同时的吴宝崖（陈琰）的《旷园杂记》。故事所述发生的地点、人物虽有别，时间却都在腊初或除夕，内容也都是塾师回家或闲步时所发生的奇遇。不过吴记《冥府延师》只是异域一段故事，并无恋爱情节。其原文如下：

> 仁和临平镇某生，贫而无馆。除夕至小港闲步，忽见一舟，来系树下。有一役持柬疾走访某名。某云："何事？"役云："我主人欲延某为师。"某云："即我也。"接其大字柬，姓吴名奎文，兼出聘金二十两。诣其家，某约明春赴馆。役云："主人迫欲请不能待。"随登舟至其家。恍惚间，门第堂皇宏敞，但不设座。俄而主人冕服出迎。至书馆，即入内。命其徒出拜间，翻架上书，皆非人世所有。问徒所从学，乃诗古文也。一日，其徒他出赴宴，嘱其师云："堂侧廊房有门封固，不宜窥伺。"某心疑惧，至更余步至其所，启门一缝，窥见主人端坐中堂，两廊皆胥役，门外有悲戚声，俱缧绁待审者，已而次第拷讯。某惊怖欲绝。次日其徒至馆云："昨嘱师勿往观，不意夜间潜窥。今








缘尽，不能复留矣。”某问故，卒不言。即赠半载修金五十两，送之归。师弟亦流涕不忍别。至河干，乘舟仍在。其送者，即前役也。比登岸，舟与役俱不见。

这可能是教书先生“贫而无馆”，或年末罢归时，一作非非想的产物。蒲松龄写了同一题材的两篇作品：一篇是《爱奴》，一篇是《元少先生》，也应是这位老塾师几十年奔走于道途之间的巧妙构思。

列表比较如下：

《爱奴》	《元少先生》	《冥府延师》
河间徐生，腊初撤帐归，途遇施姓老叟，为甥求师。徐以成约为辞，叟以黄金一两为贽，暂留教之。	韩元少先生为诸生时，有吏突至，欲延为师。问其家阀，含糊对之。束帛缄贽，仪礼优渥。	任和临平镇某生，贫而无馆，除夕至小港闲步，见一舟来系树下，持柬延某为师，聘金二十两。
抵其宅，沤钉兽镮，宛然世家。主人蒋南川，旧为指挥使。	约期舆接而往，道路皆所未经。忽睹殿阁，气象类藩邸。既就馆，酒炙纷罗，劝客自进，并无主人。	登舟赴某家，门第堂皇宏敞。主人冕服出迎。
公子不善读，师责之。有婢爱奴服侍塾师。爱奴风致韵绝，徐生爱而狎之。发觉后，夫人未发，徐甚德之。	公子出拜，年十五六，姿表秀异。公子甚慧，闻义辄通。	至书馆，徒出拜，翻架上书，皆非人世所有。问徒所从学，乃诗古文也。
自入馆以来，每欲一出登眺，辄锢闭之。婢告曰：“如必欲出，但请以夜。”	先生以不知家世，颇怀疑闷，二僮服役，私诣之，皆不对，问主人何在，答以事忙。	徒嘱其师曰：“堂侧厢房有门封闭，不宜窥伺。”
	先生求导窥之，僮不可。屡求之，乃导至一处，闻拷楚声。自门隙目注之，阶下剑树刀山，皆冥中事，大骇。王者大怒，罢政，呼僮重笞。	某心疑惧，入夜至其所启门一缝，见主人端坐堂中，次第拷讯，门外有悲声，惊恐欲绝。



《爱奴》	《元少先生》	《冥府延师》
徐因不得自由,怒甚,退金求归。夫人使婢返金,启钥送之。出则四望荒凉,身自陷冢中出,大骇,感其义,以金植树而去。	王者召先生入,曰:"所以不见者,以幽明异路。今已知之,势难再聚。因赠束金使行。"	因违禁被辞。徒曰:"不意夜间潜窥。今缘尽,不能复留。"赠金遣归。比登岸,舟与役俱不见。
过岁,复经其地,施叟约饮,大人出拜,谢先生泽及枯骨,呼爱奴相见,并许嫁。徐发冢迎爱奴骨殖归。	临行,王者曰:"君天下第一人,但坎壈未尽耳。"使青衣捉骑送之。先生疑身已死。青衣曰:"先生食御一切,置自俗间,非冥中物也。"	
爱奴复活,不饮不食,叙生前事,"身所以不朽者,得金宝之余气也。"(得夫人宝饰入敛)年余,徐醉,强爱奴饮,灵气一散,尸变复死。	既归,坎坷数年,中会、状,其言皆验。	

这个表使我们一目了然,看到了三篇作品的关系。《旷园杂记》所记的故事更带民间传说色彩。《元少先生》与此篇相近,基本是一个来源。只是元少先生当时的身分不是塾师,而是诸生(秀才)。他是历史上的真实人物,姓韩名菼,号慕庐,字元少,长洲人,康熙十二年状元,官至礼部尚书,著《有怀堂诗文集》。① 显然是将民间冥府延师故事附会到名宦身上了,无非说明他的德行才学都早已在冥王那里得到定评,他的发迹乃是命中注定的,很带有宿命论色彩,这很有似显者制造的谎言。它和"贫而无馆"的教书先生贫困中的梦想不尽一样。然而故事基本无差,都是鬼来请他们去教书的"奇遇"。聘师者皆冥官,塾师在冥府坐馆时间不长,很快就因违犯禁忌而被遣,梦境破灭,故事也就完结了。而《爱奴》则不同,它在"冥府延师"的基本情节上,平添了一段爱情故事。使人惊异的是三篇故事都发生在鬼域的官宦人家,塾师又都同样遭到禁

① 见《国朝名家诗抄小传》及《国朝诗人征略》卷九。







铜，一旦知道冥府的秘密，便遭遣返。《爱奴》没有停留在一般鬼延师的民俗范围，成功地塑造了一个"风姿韵绝"的少女形象，并把男主人公改为女主人公，刻画了故指挥使夫人"既从儿懒，又责儿工"的富家寡母形象。正因她盼儿有成，雅敬先生，宽厚待人，便顺手牵羊地完成了教书先生和侍婢的一段爱情故事。也合情合理地写了老师因教管稍严，与主妇之间的矛盾。这一切来自对现实生活的观察。

蒲松龄有数十年孤馆寂寞的生活，他又是善于写鬼狐的专家，晚年往返于书馆和家乡道途之间，构思着这类美妙的幽婚故事并加工着民间已有的冥师传说，是很自然的。《爱奴》简直就是作者教书生涯中一段异想天开的罗曼斯。但即使是他最熟悉的教书生涯的幻想场景，也还是民间已有的传说《冥府延师》打开了他心灵的门扉。

总之，蒲松龄选择、提炼民间素材大体给我们以下四点启示：

第一，作者特别注意吸取民间传奇故事作为自己的创作题材。书名"志异"，即可见其所述故事普遍带有传奇色彩，抓住了民间故事中"奇异而可传示"的特质。前面四例中，每篇都有自己的特征。在封建社会里，从皇帝到游侠儿斗蟋蟀的甚多，作者都不写，而独以"骏马易虫"入题；民间侠女故事也有多种多样，只以《贾人妻》为原形；原因何在呢？正因为它们的情节不同于一般，带有特异性。"传奇传奇，无奇不传"，善选动人心魄的传奇情节，而又加以提炼，有所取舍，这正是蒲松龄创作时从民间题材吸取营养的重要方面。

第二，作者同情人民遭遇，和人民息息相关，所以他能站在统治阶级对立面来揭发社会矛盾。由于他居于下层人民地位，所以他对社会问题的感受就分外灵敏，这样他在处理民间题材时，也自然善于开发主题。《王者》与《侠女》都是把传奇情节放置在尖锐的阶级矛盾中来写的，这样就使作品表现出它反对豪强，维护人民利



益的高度思想价值。

第三，在这些来自民间传奇故事的加工和再创作过程中，表现了作者的人道主义精神。王六郎放走替身母子；成名之子死而复活；改贾人妻替父报仇杀子为侠女留子而去；都表现了作者在处理这些传奇情节时，具有浓厚的人道主义精神。

第四，作者在处理民间题材时，善于结合自己生活的体验选取写作的角度，创造完美的形象。如《爱奴》写一个私塾先生的奇遇，乃至对女主人公的刻画，都有他现实中人物作模特儿，和自己数十年"孤馆寂寞"的生活做基础的，所以他所开辟的幽婚故事的境界，很富有生活气息。

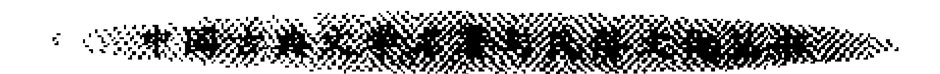
所有这一切，贫困潦倒的一生，积极的用世态度，使他具备了天然地吸取民间民主思想精华的本能，而且能以自己卓越的才华，生活的体验，与民间传说有机地结合起来，从中提炼素材，加工创作为完美的艺术品。

第五节　《聊斋志异》怎样写历史传说人物

《聊斋志异》中有大量故事是有历史根据的。其中一些小说取材于历史人物，有真人真事的影子，但又不局限于历史，而是借历史因由生发开去，再据传说，进行文学创作。把这部分作品和历史、口头传说作比较研究，更可以看出蒲松龄创作思想的进步性和文学手笔的艺术性。冯镇峦《读〈聊斋〉杂说》中说：

> 此书多叙山左右及淄川县事，纪见闻也。时亦及于他省。时代则详近世，略及明代。先生意在作文，镜花水月，虽不必





> 泥于实事，然时代人物，不尽凿空。

这用于他所写的历史人物传说，再恰当不过了。他所记叙的历史人物大多取材于山东一带，并以明清时人物为主。多有历史根据，又不局限于真人真事。因为意在作文，有虚构成分，但又不尽凿空。这就是说它是介乎历史与文学之间的作品。提供这种历史向文学过渡的条件是民间传说。总之，虚实结合，构成历史传说人物传记式的小说。这中间可以看出作者艺术倾向的一些特点。

下面就《阳武侯》、《姊妹易嫁》、《大力将军》、《胭脂》和《林四娘》等篇与有关历史材料进行比较研究。

一、《阳武侯》

阳武侯即明成祖时人薛禄，山东胶州人，《明史》有传。这里写他少年时在家乡流传的一段故事。像《姊妹易嫁》、《大力将军》等篇一样，如果把它和历史记载对照来读，很可以看出为历史所遗弃的资料怎样成为很好的文学资料；口头传说又怎样补充了历史的枯干。从而进一步验证了历史和文学(特别是口头传说)的关系。

《明史》列传第43《薛禄传》：

> 薛禄，胶人。行六，军中呼曰薛六，既贵，乃更名禄。禄以卒伍从燕起兵，首夺九门。……永乐六年进同知，八年充骠骑将军。……十年上言："自古用人必资豫教。今武臣子弟，间暇不教，恐缓急无可使者。"帝韪其言，会四方送幼军数万至，悉隶禄操习之。十五年以行在后军都督造，十八年十二月定都北平，授奉天靖难推诚宣力武臣，封阳武侯。禄千一百石。……宣德廿年卒，赠鄞国公谥忠武。……禄有勇而好谋，谋定后战，战必胜，纪律严明，秋毫无犯，善抚士卒，同甘苦，人



乐为用。

从这段历史记载可见，薛禄靖难有功，辅成祖、仁宗、宣宗三朝。这个出生入死，一生都过着戎马生活的历史人物，在民间有极为生动的口头传说。王渔洋《池北偶谈·薛忠武》即一例：

> 明鄞国忠武公薛禄，胶州人，其父居海岛，为人牧羊，时闻牧羊处有鼓乐声出地中，心识之。语忠武弟兄曰："死即葬我于此。"后如其言葬焉。已而勾军赴北平，其兄不肯行。忠武年少请往。后从靖难师，累功至大将军，封阳武侯，追封鄞国公。其地至今号薛家岛。

这个传说把阶级转化涂上一层神秘的色彩。在民间，名门大族往往都有一段发家史，出身微贱的达官贵人，爬上统治阶级之后，总是给自己找出根基不凡的论据，正如说皇帝是龙种，或祖宗埋在正穴上，子孙大贵一样，一块有风水的墓地被认为是阶级转化的必要条件。今天看来，这可能是统治阶级为了巩固自身既得利益的弥天大谎。可是对当时的广大民众来说，同样具有迷惑力。

《聊斋志异·阳武侯》与《池北偶谈》所记薛忠武事基本相同，不过更丰富，更有词采，而且还增加了巧媳妇型故事的内容。同时作品保留了某些劳动人民气质，再现了薛禄幼年的形象："垢面垂鼻涕，殊不聪颖"，"人以为太憨生，无与为婚者"。然而就在这样的"太憨生"身上，发生了奇迹。当他知道哥哥不肯去辽阳服兵役时，自告奋勇，愿请代往，条件是"以婢子妻我"。哥哥高兴地答应了。于是夫妻从容远征。而且途中避雨崖下，刚刚离去，崖石就崩坠了。居人遥望，只见"两虎跃出，逼附两人没"。"侯自此勇健非常，丰采顿异。后以军功封阳武侯世爵"。这大约就像民间故事中的








傻女婿一样，因借美妻福泽而灵慧异常；而对他的勇武，又被想像为虎的化身。这样在蒲松龄笔下就完全吸取民间有趣的构思方法，把一个历史人物变成一个传奇人物了。

这个传说由历史到文学的转化过程很有趣。本来像薛禄这样有军功的人物，辅佐皇帝打天下，亲自培训数万幼军，算是大事。可是人民对此全不感兴趣，却传说着他家坟地的风水，以及他如何由垢面垂涕，无与论婚者的太憨生形象，一跃而成为将军的传奇。如果剔出后面袭侯某公夫人遗腹子十五年始生的糟粕，还其历史人物的本来面目，便可以看出小说的价值决不减于历史。

二、《姊妹易嫁》

《姊妹易嫁》中的男主人公毛相国是真实的历史人物，正史上有他发迹变泰的记载，野史上有他家庭婚事的传说。蒲松龄此篇有些历史影子、传说根据，自然更有很大创作成分。

《明史》列传第78《毛纪传》：

> 毛纪，字维之，掖县人。成化末举乡试第一，登进士，弘治初授检讨，进修撰充经筵讲官，简侍东宫讲读。……(正德)十年由吏部左侍郎，拜礼部尚书。

《明史》谈到这位三朝重臣的政绩主要有两点值得注意：一条是体恤民困，反对皇上迷信活动；一条是敢于直谏，常常忤旨。前者如“乌思藏入贡，其使者言有活佛，能前知祸福”。皇帝要请这个活佛来，行程二万里，费以百万计，毛纪上言谏止。后者如他劝宣德早立储嗣定大计，少巡幸等。野史说他林下20余年，宰相归里，妹赎姊，互相敬重事，都有根据。



正史对毛纪评价很高，说“纪有学识，居官廉静简重，与(杨)廷



和(蒋)冕正色立朝","清忠鲠亮,卓然有古大臣风"。(《明史》)毛纪有《鳌峰类稿》行世,世代崇祀于乡贤祠。①

像这样的知名人物在他们家乡一定有深刻的影响和各种有趣的传说,但在正史的"升官图"上很难看到,倒是在野史和文人笔记中还保留一点。蒲氏就根据民间关于毛相国婚事的传说,写成了《姊妹易嫁》。关于毛公的口头传说,见于毕际有的《蝉雪记》及《掖县志》编者之一的孙扩图在《聊斋》(三会本)本文之后的附记。孙文对研究《姊妹易嫁》的原型极有价值。文曰:

> 文简封翁讳敏,以孝廉任杭州府学教授。生五子,文简最少。封翁年八十余,文简官少宰,乃受封而卒。其茔地自赵宋时沿葬,历有达者。至文简卒,始卜西山新阡。乾隆壬戌,予与文简裔人共修《掖县志》,曾亲至毛氏新旧两茔,览其碑表,征事实焉。
>
> 至文简夫人一段,毕氏《蝉雪集》所载,亦与此小异:夫人姓官氏。姊随文简有文无貌,临嫁而悔。妹承父母意,遂代姊归文简。文简既贵,姊自恨,出家为女道士。妹馈遗之,都不肯受。清修登上寿。文简林下廿余年,颇与过从谈道,相敬重云。

无疑,这条记载更接近史实。对比之下,就可见蒲松龄再创作的匠心了。

《姊妹易嫁》有两个中心问题,一是墓地有风水,出了贵人;二是妹代姊嫁,享了荣华富贵。故事带有浓厚的传奇性和一定的宿命论。作者正是在这样传奇情节中批判了嫌贫爱富思想,宣扬了

① 《掖县志》卷四。






劳动人民的美好品质。

孙氏此条记载，谈到毛氏墓地，及他对新旧墓地的调查，都未说是毛公把自己父亲埋到正穴上才发家的（与《聊斋志异》所记不同），而是"其茔地，自赵宋时沿葬，历有达者"。这很符合中国自宋以来的"天子地"（如赵匡胤因葬父于岗而登帝位）的传说。传说的兴起与相沿成于的风水热至明而不衰。毛家新卜坟地者是文简后人的事："至文简卒，始卜西山新阡"。这就是说，作者把子一代的卜窀穸，移植到父一辈上去，如此把毛家出了相国，加以神秘化了。《聊斋》说"毛家素微，其父常为人牧牛"，也是小说家言。历史上的毛相国之父毛敏原是以孝廉任浙江杭州府学教授的。他家自元代以来，已为东莱名阀（《掖县志》）而且"历有达者"，可见原是世家大族。《聊斋》把他说成是放牛娃出身，和后面的显贵形成鲜明对比，也为发生一切矛盾并解决矛盾找到了根据。最妙的是张家梦中得神示，命他让出"毛公佳城"，正巧毛纪父牧牛，因雨灌死在张家地里。其母购地埋之，一问正好姓毛，应"毛公佳城"的梦兆，因留其儿教之读，并妻以长女。这样本来因墓地而引起矛盾的两家，却由于梦兆的原因，解决了矛盾。使两个无关的故事（选葬、易嫁）巧妙地统一在一起。后来故事所说的张家长女誓死不嫁牧牛郎的择婿观点与父母发生矛盾，原传说并不是这样的。而是说官氏长女（蒲改张氏）是嫌毛纪"有文无貌"，故临嫁而悔。蒲松龄按当时社会上普遍存在的嫌贫爱富、门当户对的思想，不只停留在以貌取人上，而是寻找它更本质的经济原因。改姊坚决不嫁是看不起牧牛郎，一心想当官太太，这样既和前面的"家素微"相对照，也使姊妹两种不同性格品质更加鲜明，从而塑造了两个完全不同的典型。批判了嫌贫爱富，以貌取人的势利思想，歌颂了富有正义感，善良而朴实的妹妹。她恤士怜才，见义勇为，卓有见识，以身代嫁，从大局着想，解决了父母的尴尬处境。这样一个矛盾的意外解决，既是喜剧





性的冲突,又有妹妹健康的思想基础,合情合理。虽然故事中已有代嫁的内容,可是略改一下姊姊不嫁的原因("嫌贫爱富"),就点石成金,全篇飞动,使作品的社会意义也大大加强了。

贯穿全篇的许多细节,补充了历史题材的单调。虽有些宿命色彩,但别有风趣。如毛公年轻应试时,因有易妻(妹有些发秃)思想活动而被黜落;姊嫁富儿,败落后守寡,出家为尼,等等。这里可以看出蒲松龄既尊重历史人物的真实性,又依据艺术创造的虚构性,创造了完美的形象。

三、《大力将军》

《大力将军》是写吴六奇与查伊璜奇遇恩报事。《聊斋志异》中吴六奇作吴六一。按:吴六一亦实有其人,字圣水,顺治丁亥进士,曾为青州司理。但此篇故事与吴六一事无涉,却完全是吴六奇本事。写作"六一",想是奇、一音近,蒲氏误记。否则就是因有虚构成分故意改的。

故事说吴六奇微时曾乞食于市,孝廉查伊璜拯六奇于困顿之中,给以饮食,资以钱币,劝投行伍。后六奇官为上将,慷慨恩报,颇尽淮阴少年之义。

这一富有传奇性的历史故事,发生在明末清初。查、吴皆实有其人。查伊璜,名继臣,浙江海宁人,进士,有贤名,才华丰艳,风情潇洒。吴六奇,广东潮州人,亦海内豪杰。《潮州府志》卷29有吴六奇传:

> 吴六奇号葛如,丰政都人。少读书,不事家人产。明季山海盗发,奇集乡勇捍御,当道稔其能,委以兵事。……我朝(清)定鼎,王师由闽入粤,奇集众景附,特授挂印总兵,……卒赠少师兼太子太师,谥顺格。







从这段材料看，吴六奇曾镇压过海盗，给明清两朝都效过力。民间传说对这些都不感兴趣，独对他与查伊璜的一段友谊大加赞扬。人民感兴趣的传奇部分，恰为正史所摒弃的部分。

关于他和查伊璜知遇的一段故事，王士祯《香祖笔记》卷三和钮琇《觚賸·雪遘》及昭梿《啸亭杂录》续集中都有记载，除第三种简略些，其他两种所记内容几乎完全相同。《香祖笔记》中一段文字已收入《潮州府志》吴六奇传，可见这是作为史实来考虑的。两文都是写雪中邂逅，饮酒赠袍，吴做将军后，慷慨恩报。比较之下，《雪遘》文笔细腻，史料详尽，也富词采，附《聊斋·大力将军》之后。蒲松龄撰此文时，他的写法和王士祯、钮琇都不一样，是以人物特写笔法入手，从查伊璜眼中突现殿前大钟上的两个大手印写起，从掀大钟"轻若启椟"的异状，写一个力大无穷的乞丐：

> 查伊璜，浙人。清明饮野寺中，见殿前有古钟，大于两石瓮；而上下土痕手迹，滑然如新。疑之，俯窥其下，有竹筐受八升许，不知所贮何物。使数人抠耳，力掀举之，无少动，益骇。乃坐饮以伺其人。居无何，有乞儿入，携所得糗糒，堆累钟下，乃以一手起钟，一手掬耳置筐内；往返数四，始尽。已复合之，乃去。移时复来，探取食之。食已复探，轻若启椟。一座尽骇。……

这是一个特写镜头。一方面一口大钟是"数人抠耳，力掀举之，无少动"，一方面是一手起钟，"轻若启椟"。这寥寥数笔，就将一个大力士的形象跃然纸上，把所有人的目光都吸住了。



对如此健儿，何以行乞，有两种不同的传说：蒲松龄的说法是因为他吃的多，供不起饭，没人雇用。《香祖笔记》和《觚賸》都说他



落拓贫困，沦为乞丐，是由于赌博。于是查孝廉与饮，赠袍。可是第二年杭州相遇，他依然落拓，连前所赠袍都卖了，回答是“时当春杪安用此为？已质钱付酒家矣！”问他读书否？他回笑：“不读书，不识字，不至为丐也。”于是查某悚然心动，熏沐而衣履之。徐问其姓氏居里。得到吴六奇一番豪杰感恩之言：“仆虽非淮阴少年，然一饭之惠，其敢忘乎！”孝廉亟起而捉其臂曰：“吴生固海内奇杰也！我以酒友目吴生，失吴生矣。”于是“相与日夕痛饮，盘桓累月，赠以屝屦之资，遣归粤东”。

蒲松龄全去其“耽游卢雉，失业荡产”，以至典衣置酒的丐者行径，改为因食量大，无敢雇佣者，才失业行乞的，还其“大力”本来面目。这对历史人物来说，可能是“失其真”的，但蒲氏是按刻画人物的需要，处处突出其大力士的形象，这显然是小说的典型化的手法。

前段集中写“大力”，后段（十年以后）吴六奇恩报一场是集中写“大义”。这段的特点是在于铺写大力将军以豪门贵胄身分，拜恩公如君父，以实际行动写淮阴厚报。且妙在伊璜“茫不记忆，”何以有这样的“武弟子”（六奇通谒时自谓伊璜“是我师也”），一直到“先生不忆举钟之乞人耶？”才恍然大悟。如此未费笔墨写查，而查之品格自高，比《香祖笔记》和《觚賸》重笔写查，更胜一筹。本来未通姓名的恩公，别说不想报；即不报亦不为人知。而六奇向不言报，却时刻未忘淮阴少年之图报。此正见六奇之“奇”处。伊璜来时，他不仅趋出亲迎，如拜君父，闭门下钥固留之，而且分家财一半与查，执册籍谓查曰：“不才得有今日，悉出高厚之赐。一婢一物，所不敢私，敢以半奉先生。”查愕然不受。将军不听，连仆婢也分一半敬事先生，又“亲视姬婢登舆，厩卒捉马骡”。不仅写出在物质上慷慨答报的铺排，更主要的是通过这一切写出感情深处的美好情操，因而连仆婢也感动得“百声悚应”，“阒咽并发”。而其重恩义，






更体现在当查伊璜因庄廷鑨《明史》案株连下狱时①，六奇能冒着灭族危险，力为孝廉奏辩，使查公得免于难。此事虽篇后只着一笔，却是千斤分量。是蒲氏渲染"大义"的重笔，与开篇写"大力"前后辉映，相映生色。恰在高潮处，戛然而止，余意无穷。裁去《雪遘》结尾中六奇"涉江逾岭"给孝廉运"英石峰"一段（虽亦可惜），也都是为了突出这件报恩事。于此可见六奇豪杰心胸，迥出风尘！所以异史氏自己有精到的评语："厚施而不问其名，其侠烈古丈夫哉！而将军之报，其慷慨豪杰，尤千古所仅见，如此胸襟，自不应老于沟渎。以是知两贤之相遇，非偶然也。"

所以吴六奇故事以之作史料读，当然以《觚賸·雪遘》更为详尽，以之作文学读，则聊斋手笔自是超脱不群。

四、《胭脂》

《胭脂》是《聊斋志异》中的名篇，写的是一件冤狱的形成和清官施愚山判案昭雪的过程。故事说牛医卞某的女儿胭脂"才姿惠丽"，遇到一位"丰采甚都"的秀才鄂秋隼，一见倾心，互相爱慕起来。邻妇王氏看在眼里，戏谓胭脂说：欲为之媒，约鄂生夜来一聚。王氏自幼与邻生宿介通，幽会时将此意告宿。宿冒充鄂生，如期赴约，求信物，"捉足解绣履而去"，返王氏处途中绣鞋遗失，为市井无赖毛大所得。毛大知宿与王善，特来捉奸，隔窗闻密语而去。越数夕，毛大持鞋冒充鄂生，越墙寻胭脂，杀其父。因绣鞋案发，鄂被囚，屈打成招。时吴南岱守济南，见鄂不类杀人者，从容问之，知其冤。细问才知鄂生与胭脂相见时有邻妇王氏在场，鞫王而得宿，然宿亦冤。施公知其冤，转讯王氏。从王氏供词中，得到线索，拘里

① 此案死者70余人，查伊璜是列名编者之一，故罪应"论置极典"。《雪遘》记此事较详，引述于下："先是苕中有富人庄廷鑨者，购得朱相国史概，博求三吴名士，增益修饰，刊行于世。前列参阅姓氏10余人，以孝廉夙负重名，亦借列焉。未几，私史祸发，凡有事于是书者，论置极典，吴力为孝廉奏辩得免。"





中无赖多人，利用民俗心理，假城隍神示，采取攻心战术，使案情大白。毛大伏法，胭脂与鄂生结为夫妇。

此案的特点是：无辜者受难，坏人隐蔽很深；情节复杂，环环相扣；多是隐情，没有明证。常常线索中断，或者蓄意保留（如胭脂不交代王氏）；再强行梏械，必致诬服，形成“假外之假得生，冤外之冤谁信”的现象。而施公并不捶楚，却有“冰鉴”之誉，堪称一代宗匠，斯文之护法！《聊斋志异》作者带着感激的心情写这位学者和清官：“愚山先生吾师也。方见知时，余犹童子，窃见其奖进士子，拳拳如恐不尽；小有冤抑，必委曲呵护之，曾不肯作威学校，以媚权要。……而爱才如命，尤非后世学使虚应故事者所及。”从《胭脂》案情来看，愚山先生的形象正是这样。正史上写施愚山也可以与此互证：“施闰章，字尚白，号愚山，宣城人……顺治六年进士授刑部主事，以员外郎试高等，擢山东学政，崇雅黜浮，有冰鉴之誉。秩满，迁江西参议，分守湖西道。属郡残破多盗，遍历山谷抚顺之，人呼为施佛子。”（《清史稿》本传）

《胭脂》一案据说发生在东昌（今山东聊城），应是当年施愚山做山东学政时受理的案子。但考《施愚山先生全集》中赋篇，并无关于“胭脂”一案相类的潇洒判词，就文词构思及语言句式上看，也全是蒲氏手笔。而类似《胭脂》式的案情，前代作品及笔记中都有记载。它可能受《陈御史断狱》和《元曲选》中《留鞋记》的影响。《留鞋记》的女主人公王月英家是开胭脂铺的。男主人公书生郭华，因爱王月英，故意多次到胭脂铺中买胭脂。适元宵佳节，王母不在，月英通过丫环与郭华相约在相国寺中私会。可是月英来时，郭华酒醉未醒，月英留香罗帕包一只绣鞋揣在郭生怀里作表记，与丫环归去。郭醒，悔无及，痴情发作，吞了罗帕噎死，造成寺里和尚冤案。包公断案让衙役扮货郎，因鞋而寻其主，月英（月英母认鞋是自己女儿的）亦系狱。月英辩冤认尸，发现郭生嘴际留有一角罗








帕，取帕后郭生活转。包公恩准二人结婚。《胭脂》在情节上去其庸俗不合理部分(如吞帕)，改女留鞋为男抢鞋，更合身分。《胭脂》中女主人公名字即取材于"胭脂铺"的胭脂；而鄂秋隼，除了中间一个"秋"字，在字形上也很像郭华，这很可能暗示所受前代文学的影响。当然蒲松龄写了毛大这样隐蔽很深的凶徒，使矛盾社会化，比《留鞋记》主题深刻多了。作品还写了三种断案的官员，使内容更为丰富。先是横加敲扑的邑宰，继之是主观臆断、浅尝辄止的吴南岱，最后才是恤士怜才、深入调查的施愚山。这里的清官已经不是民间传说里神明化身的包公了。这一切都是现实生活中概括出来的人物。施愚山《胭脂》一案，正像费祎祉《折狱》的无头冤案和于成龙擒盗的《于中丞》一样，都是在真实案情基础上的艺术加工。正史载于成龙治盗，"伪为丐者，入其巢，与杂处十余日，尽得其平时行劫状"，"微行村堡，周访闾里情伪，遇盗及他疑狱，辄踪迹得之，民惊服。"[1] 这些正是《于中丞》故事的蓝本。费祎祉令淄时所断案，亦收入《清稗类钞》，都作真事或逸闻看待。可见这些传说中的清官，反映了一定的历史真实，符合原来人民心目中廉明刚正、恤才怜士的标准。他们认真调查，明辨善恶，深入群众的工作作风，更是那些"棋局消日"，"更不肯一劳方寸"，但知"梏械"的酷吏贪官们的一面镜子。历史上的清官虽然也有局限性，但人民却通过他们，展现了自己的社会理想。

总的说来，这些与历史人物有关的作品，给人以历史真实感，而其中的传奇色彩，又表现了人民的心理愿望，使作品更能为群众所接受。

五、《林四娘》

林四娘是明末山东青州府衡王宫人(俞樾认为"此亦实有其



---

① 《清史稿》列传64。



人")。关于她的传说,清初在蒲松龄的家乡淄川一带广为流传。因为淄川原是青州所属,蒲家与衡王府相距只几十里。关于衡王与林四娘乃至以后驻青州府的陈宝钥所见林四娘鬼魂的故事,正是本地所产,所以记录者颇不乏人。有代表性的就有林云铭《林四娘记》、陈维崧《妇人集·林四娘》、王士祯《池北偶谈·林四娘》以及曹雪芹《红楼梦》中的《姽婳词》。

其中林云铭和陈维崧所记的林四娘在闹鬼情节上,是同一来源,但对林四娘身世上,又各有来源。陈维崧所记林四娘"自幼给事衡王"当是衡王宫人说之最早者。林云铭说这故事是直接听故事的男主角陈宝钥口述的,应该算是最早的记录(在康熙六年)。故事说晋江陈宝钥康熙二年任青州道佥事,"夜辄闻传桶中有敲击声,问之则寂无应者",有怒骂声,接着又出现"青面獠牙,赤体挺立,头及屋檐"的狞鬼,调兵2 000守门,发炮矢,都不能伤,延巫作法驱遣,亦无效。后陈之友人刘某过青州告陈:"天下之理,有阳则有阴。若不急于驱遣,亦未必扰扰至此。"鬼出谢之,刘命改容相见,复出则一国色丽人,自称为林四娘。"陈日与欢饮赋诗,亲狎备至,惟不及乱而已。凡署中文牒多出其手。"闽有访陈者,必与狎饮,临别赠诗,其中廋词多验。偶起淫心者,必受杖责。四娘自述:"我莆田人也,故明崇祯年间,父为江宁库官,逋帑下狱。我与表兄某,悉力营救,同卧起半载,实无私情。父出狱而疑不释。我因投缳,以明无他,烈魂不散耳。与君有桑梓之谊而来,非偶然也。计在署十有八月而别。康熙六年,补任江南传驿道,为余述其事,属余记之。"

这个故事近一半篇幅写署中闹鬼,另一半写四娘和陈宝钥的友谊,欢饮相助,最后说明自己的来历。陈维崧的记载与此文基本相同,几近一半篇幅写署中闹鬼:"晋江陈君宝钥分臬青州,人署之夜,堂上忽闻乐作,空中隐隐呵殿声,如贵人驺从至,至则炬燎辉







煌，杯馔罗列，宾客杂沓于堂上；俳优厮养奔走于堂下。……阍卒卫率呵禁之不止，挟弓矢操而射之不止，持轰天雷诸大炮击之复不止。"① 关于林的容颜、服饰写道："妖质雪莹，绣纹花袂，修蛾自敛，斜红半舒，揄袂以前。……自言：某金陵林四娘也，幼给事衡王，中道仙去，今暂还旧宫……"后半段则写"陈虽疑且畏，然度无可如何，遂偕行。……四娘貌本上流，妆从吴俗。秀靥髯发，峨如远烟，鞶以雾縠，缀以珠璧，身萦半臂，足蹑翠靴，锦绦双环，腰悬利剑，冷然如聂隐娘红线一流。婢东儿香儿皆姝丽，恒侍左右，人无敢调者。居三月，一夕别陈君欲去，且以青儿为托，把酒赋诗，临岐怅别，耸身碧霄，踪影顿绝。青儿后一二来，久亦不至矣。异哉！曾记其一诗云：玉阶小立羞蛾蹙，黄昏月映苍烟缘。金床玉几得归来，空唱人间可哀曲。"②

这篇记录值得注意者有五：

1.有闹鬼情节(与林云铭所记同)。

2.明言其为衡王宫人(与林记不同)。

3.与陈交谊颇厚，但无暧昧关系。

4.武装打扮，如聂隐娘红线一流人物。

5.貌美善诗，词中多凭吊故苑之作。

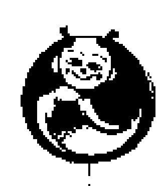
《池北偶谈》卷二十一《林四娘》，《聊斋》本文篇后有附录，兹从简记其要点：无闹鬼情节，开始即写陈宝钥观察青州，燕坐斋中，忽丫环搴帘入曰"林四娘见"。四娘装束为"蛮髻朱衣，绣半臂，凤嘴靴，腰佩双剑"。四娘自谓："故衡府宫嫔也，生长金陵。衡王昔以千金聘妾入后宫，宠绝伦辈。不幸早死，殡于宫中，不数年，国破，遂北去。妾魂魄尤恋故墟。今宫殿荒芜，聊欲假君亭馆延客。固

① 陈维崧《妇人集》，见《如皋冒氏(丛书)丛书》。按《妇人集》中所记，大多明末殉国的宫妃烈女事迹，证之林四娘可能实有其人。

② 同上。



无益于君，亦无损于君，愿无疑焉。陈唯唯，自是日必一至。……酒酣，四娘叙述宫中旧事，悲不自胜。如是年余。一日四娘与陈告别，留诗一首。



此篇特点：

1. 无闹鬼情节。

2. 林四娘武装打扮，腰佩双剑。

3. 自述衡王以千金聘入宫者，宠绝伦辈，不幸早死。

4. 假馆延客，与陈情谊深厚，临别留诗。

《聊斋》所记林四娘故事，无闹鬼情节，与王士祯同。它的特点是：

1. 陈、林关系发展为爱情关系。

2. 四娘艳绝，长袖宫装，无武装打扮。

3. 四娘自述衡王宫人，遭难而死。

4. 四娘好诗善歌，有故国之思，述往事哽咽不能成语。

这几则故事除林云铭所记"见疑投缳"一例外，都说四娘是衡王宫人，武装打扮（蒲氏所记略有别），早死或"遭难而死"，与陈宝钥有深厚友谊。蒲松龄则大写四娘缅怀故国之思，自述遭难而死，"泣望君王化杜鹃"等等，更表现了浓厚的民族意识与爱国思想。比起其他各篇，鲜明大胆而有深度，是所有林四娘传说中思想性最强的一种。

《红楼梦》第七十八回"老学士闲征姽婳词"中的林四娘则和前数种所说都不同，不是以鬼的身分出现，而是现实中的人，且被写成与农民军势不两立的女将军了。林四娘姿色既佳，武艺更精，恒王最得意，就提拔她，统领诸姬，呼为姽婳将军。恒王镇压农民起义军战死，于是林四娘"誓盟生死报前王"，也死在战场。贾政为这种"忠义"，大唱赞歌，说是"千古未有之旷典"。"姽婳将军与林云铭所记和衡王毫无关系的林四娘不同、更和蒲松龄的"遭难而死"





说有别，来一个一百八十度的大转弯！那么林四娘所遭的“难”，是农民起义之难，还是清兵入侵之难呢？这要看历史上的衡王遭什么难而定了。

衡王何许人？

俞樾在《壶东漫录》中谈到：“《红楼梦》小说有咏林四娘事，此亦实有其人。……是林四娘事甚奇，而云早死，殡于宫中，则与小说家不甚合，或传闻异辞乎？考之《明史》，宪宗之子祐楎封衡王，就藩青州，其玄孙常湛，万历二十四年袭封，不载所终。林四娘所云'国破北去'者，即斯人矣。[①] 这是不确的。最近王学太《林四娘故事的演变及其历史真象》[②] 一文考证出朱常湛为衡宪王，于天启七年(1627年)死去。其子朱由棷继位，明亡后，被掳北去，他才是那个千金聘林四娘入宫的衡王。并说这个末代衡王是与清兵交过锋的，而且是被李自成部下赵应元和当地人民拥戴为王，共同抗清，最后被镇压的。这个结论，从大量史料出发，很有说服力。俞樾因不知朱常湛死期，故有误。这篇文章启发我去翻阅《明史》、山东地方志及《明清史料》，补论以下三事：

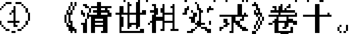
1.谁是末代衡王？他与农民军的关系如何？《明史》“诸王世系表”(五)载第一任衡王朱祐(宪王第七子)弘治十年(1477)就藩青州府。六代衡王朱常湛万历二十四年(1596)袭封，天启七年(1627)死。世子朱由棷为末代衡王。他在明末战乱中，积极抗清，对农民军采取调合、乃至合作态度。崇祯十五年(1642)，清兵一度入山东境地，衡王朱由棷曾与“与世子昼夜镇守城头(青州)”。“崇祯十五年冬十二月，大清兵略地至城下(益都)攻之不克，遂东去，指挥黄恒死之。”[③] 这说明衡王等初期抗清是胜利的。崇祯十七



① 《春在堂全集》，《俞楼杂纂》卷40。
② 《蒲松龄研究集刊》第一辑第368－376页。
③ (光绪)《益都县图志》卷六“通志”(下)。

年(1644)李自成进北京之后，派姚某来接受衡王投降。青州守备李士元投降吴三桂回山东，诱杀姚某于邢尚书宴坐，然后要挟衡王进取中原夺取帝位，王未从。“王素懦，又吝财自封，趦趄不敢对，士元知事不可为，乃弃官怏怏归里。”① 接着李自成又派赵应元到青州，杀了总督王鳌永，“而欲挟衡藩南渡，王不从”②。但是要拥他就地为王，与农民军合作，他并未反对。顺治元年(1644)十月初三《山东巡抚方大猷题本》：青州为东省重郡，今被流寇余孽赵应元突然冲入。后三天(初七)，方大猷又有题本：“……闻原有青州守备李士元，从高密领兵二千余，来自府东三十里安营，贼四路有拨，俱打黄旗，城内派守，三垛一人，马兵虽有千余，精于弓马者，不足伍陆百人，初八日要立衡王登基，初九日合营操演各处土寇……赵贼各赏圆宝花红，城头竖旗招兵，府县库贮并南解……”③ 这里写出了农民革命军入青州城后，严阵以待，并准备拥立衡王登基。初七日的题本，只是比初八早一天，那么衡王“登基”了没有呢？回答应是肯定的。

2.衡王是被疑被捕，最后被镇压的。顺治元年对山东形势有过谕旨：“喻平定山东河南梅勤章京和托、李率泰、额孟格等曰：‘尔等可严查流贼赵应元余党，尽行正法。城中人有同谋者亦查明正法。但不得误伤良善。……衡王府中财物，毋得骚扰。衡王曾否与赵应元同谋，应行详察。有谋则严加看守，另行奏闻，不则仍令安业如故’。”④ 以后藩王朱由榧押解北上了。到北京如何？无从查考。但是山东地方志《益都县图志》却郑重记载：“(顺治)二年秋，故明衡王朱由榧入觐。三年夏五月衡王世子与其宗鲁王、荆王谋反，皆伏诛。”衡王是否也被杀？无下文。以叛王身分“入觐”，还



① (光绪)《益都县图志》卷六“通志”(下)。
② (光绪)《益都县图志》卷六“通志”(下)。
③ 陈寅恪等编《明清史料》丙编第五本。
④ 《清世祖实录》卷十。







不就是俘虏。且看其子在父亲被捕后还"谋反",老子也不会保全性命的,不杀也会囚死。至于林四娘,史无明文记载,但衡王支属宫眷多惨死。由四娘"遭难而死,十七年(即康熙二年)矣"推算,正好是顺治二年,恰在衡王北上被囚时。四娘遭难而死之日,也正是衡王被擒正法之时。

3.清朝的残酷镇压和故明诸王的惨死,可以证明衡王及林四娘的"遭难而死"。

上文已经反映顺治二年解衡王朱由棷及朱由棷北上,三年又继续对各藩王镇压,结果"缢者缢,逃者逃",连管理不善的清朝官吏也被革职。据《刑科抄出山东青州道韩昭宣革职提问残件》载:各郡王心怀疑虑,"玉田(王)破碗刎刭,齐东(王)数日不食,而玉田齐东两妃已相继自缢"。他们"久居城外,止有空房,毫无重物","青州地面西山一带,伙贼结聚,有切夺郡王之语,虽将首逆朱由棷拿获,但其党尚多,奸宄叵测。……今起送之时,人人恐惧,众心甚是不宁……节次逃走者有高唐王弟朱常澽……惟是宁郡王并各王子之弟与子孙潜逃无踪,虽云俱在奉命之先,第去年乃在青州,起送衡王之时,已面叮该道,将各郡王等着实加意严防。"①

这是顺治三年八月十五日韩昭宣上报的情况,题本一上,这位如实反映情况的"青州道",就立即被革职了。由这段血腥的史料,可以看出清初的暴政。同时也可想见人民对这种残暴的镇压是极为不满的。山东人民对衡王、林四娘和农民军一定深深同情和怀念,但是谁也不敢如实地讲他们的事迹。于是以厉鬼出现者有之,以爱情故事做掩避者有之,惟独不敢触及衡王参加农民军抗清被镇压及衡王宫眷的惨死。文人作家吃了豹子胆也绝不会冒着杀头之罪,把它如实记录下来。于是衡王和林四娘的真实故事,随着时



① 《明清史料》丙编第六本。

间的消逝，就完全走了样。再加上作家世界观的局限，按其正统思想的要求，就会出现《红楼梦》中姽婳将军的形象。如果“姽婳”可以暗喻为“鬼话”或“诡话”的话，那么作家就是明告诉你，这是“子虚乌有”的故事，也在题目上和人物上自己否定了他所述故事的所谓“旷世大典”的意义。









第三章 《聊斋志异》中的民间典故

第一节 《聊斋志异》用典之精妙

作为文言小说的《聊斋志异》，较之其他传奇小说更强调用典，这也是它的艺术特色之一。

纵观我国文学发展的历史，自楚辞、汉赋、史传文学、骈散诸体文学、唐宋传奇到明清诗文，用典已成为文言文体的传统习惯。蒲松龄自幼博览群书，长于诗赋，又应试了一辈子，深得制艺之学的要领（八股文在形式上的特点之一是讲究排比对偶和用典）。他熔铸了前代各种文体之大成，在文言小说的创作上，自然表现为用典的特征。行文用典是古人胸罗万卷，卓有文采的表现。文言小说用典，也是我们民族风格的体现。

《聊斋》评者之一冯镇峦在《读聊斋杂说》中有一段谈到《聊斋》用典：

> 近来说部往往好以词胜，搬衍丽藻，以表风华，涂绘古事，以炫博雅。《聊斋》于粗服乱头中，略入一二古句，略装一二古字，如《史记》诸列传中引古谚时语，及秦汉以前故书。斑剥陆离，苍翠欲滴，弥见大方，无一点子小家子强作贫儿卖富丑态，



所以可贵。[1]



这可谓独具会心，深得《聊斋》用典妙处之精辟语。鲁迅也说过："《聊斋》用古典太多，使一般人不容易看下去。"[2] 这是从现代读者角度看《聊斋》所遇到的实际问题。

大概正因典故使一般人不容易看下去，或者由于对典故持一种偏见，所以一向很少有人研究。然而，从民俗学角度看，《聊斋》典故不仅使我们看到中国第一流小说家的博学，也使我们发现其中丰富的民间文化的蕴藏。也许有人会问：用典使文字古奥难懂，正是文人远离人民的表现，为什么硬和民间文化联系起来大做文章呢？其实《聊斋》所用典故，不仅"弥见大方"，高明妥贴，而且灵活浅显，很大一部分原是来自民间的，不过为文人采撷、录之于书，后来反而在人们口头消失，不为人知，于是留在文献上，就成为典故了。我读书不多，但研究一下典故也颇见《聊斋》的好处，而且也发现这些来自民间的典故，被蒲松龄运用之后，很奇妙地起到了民间文学和作家文学之间的桥梁作用。恰好说明了两种文学（口头文学与书面文学）之间互相继承、转化、发展的关系，同时也可看到典故所起到的以古注今，古为今用的广泛的文化作用。

《聊斋》用典大体有三种形式：先是像《聊斋·自志》那样，以叙事代抒情，四六俳偶，每句用典；其次是以故事说故事，行文之中散用典；再次是用"异史氏曰"的方式，文末总评用典。当然，这三种形式有时是交错使用的；也有很多篇章，全篇并无一典。这都是由作家的感受和作品的需要而定。当然也有的为用典而用典，流于形式，不免堆砌，因而反映作者的偏执部分（如《马介甫》中的用典）。就篇中用典次数来说，《马介甫》用典最多，达 60 – 70 处；《绛



① 见《聊斋志异》（三会本）卷首。
② 《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》卷八。



妃》次之，54处；《八大王》26处；《叶生》及《胭脂》各10余处；《聊斋·自志》用典最成功，共20处。初步统计，《聊斋》全书共用典450余处。以通行本431篇计，差不多平均每篇一典。以"三会本"吕湛恩、何垠注评为准，见于经史子集、类书、传奇、志怪、笔记、小说及文人诗作诸书，约250种左右。最多见于《史记》，26处，前后《汉书》共44处，《左传》19处，《晋书》20处，《世说新语》20处，《庄子》11处，《诗经》15处，《礼记》10处，《楚辞》6处，《韩非子》6处，《三国志》、《全唐诗话》及《西游记》等多处。见于《四书》者多处，未注或注亦不详。有些又多重出于《太平广记》、《太平御览》等类书。可见《聊斋》是一部荟粹中国文史典籍的百科全书式的文学巨著。各家注本对典故的铨释已有张友鹤、章培恒两先生在"三会本"《后记》及《新序》中指出的得失或错误。近期发表的蒲松龄纪念馆的专论[1] 也有较新的见解。在如此篇秩浩繁、典故众多的著作中难免遗注或误注，这是不言而喻的。总的来说，前人注释（特别是吕湛恩的注）对我们全面掌握典故的出处十分重要。当然从研究角度看（特别因时代不同），也还是不够用的。这里不谈《聊斋》注释的得失，只就其所用民间文化方面的典故作进一步探讨。

《聊斋》所用民间典故，大体可分神话传说（包括神仙故事）、历史逸闻、民间故事、诗典、民俗及典故中的作者形象等六个部分。兹撮其要者分述如下：

第二节　神话传说典故

民间神话传说及神仙故事经常被引用到《聊斋》中来，丰富了



① 《关于〈聊斋〉的用典及对"三会本"注释的几点浅见》，《蒲松龄研究集刊》第三辑



读者的想像力，增加了作品的浪漫主义情调，为情节的开展和人物的塑造创造了条件。如大禹治水、王母娘娘、嫦娥、织女等神话传说和魏晋以来的神仙故事，经常以典故形式在作品中出现。

《青凤》中引涂山氏佐禹治天下的神话，是在狐叟和耿生叙家世时说的："叟曰：'我涂山氏之苗裔也。唐以前，谱系犹能忆之；五代而上无传焉。幸公子一垂教也。'生略述涂山女佐禹之功。"涂山在什么地方？一说在四川巴县，一说在安徽怀远，一说在河南嵩山，一说在浙江会稽。以神话观点而论，大禹行功，遇涂山氏女的涂山，应在今浙江会稽。自谓涂山氏苗裔的狐叟，显然是以《山海经》中青丘国的九尾狐为祖先的。青丘国应在越地，故涂山亦应离此不远。《吕氏春秋·音初篇》说："禹行功，见涂山之女，禹未之遇，而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳，女乃作歌曰：'候人兮猗！'实始作为南音。"这是涂山氏等候禹时所作的歌，也是南方最早的一首情歌。其次是禹见九尾狐而显瑞应，于是娶涂山氏女："禹三十未娶，行到涂山，恐时之暮，失其度制，乃辞云：'吾娶也，必有应矣。'乃有白狐九尾，造于禹。禹曰：'白者吾之服也，其九尾者，王者证也。'涂山之歌曰：'绥绥白狐，九尾庬庬，我家嘉夷，来宾为王'……禹因娶涂山，谓之女娇。"① 再后来又传说禹行功治水，三过家门而不入，涂山氏只好跟着他去治水。一天中午送饭时，看到了禹正化为熊，于是出现了夫妻离散的悲剧。涂山氏"至嵩高山下，化为石，方生启。禹曰：'归我子。'石破北方而启生"。②

这大约就是耿生所略述的涂山女佐禹行功的一般神话。其中谈到九尾白狐显应，是王者之证，于是与涂山氏结婚。这里狐叟自述远祖功德，是以九尾狐影射涂山氏，祥瑞的白狐与具有伟大神力的人王结婚，自是家世不凡。这个典故的叙述既有知识性，也富有人情味，使青凤母女以倾听光荣家史的形式出场。在叙述方法上，

① 《吴越春秋》卷六《越王无余外传》。
② 《楚辞·天问》洪兴祖补注引《淮南子》。





也别开生面。

《罗刹海市》中的贾人之子马骥从人浮海，为飓风引去，到罗刹国和龙女结婚，做了驸马都尉，后归乡里，与龙女作别。临别，龙女约三年后到海上取子。马骥如约到海上，见两儿坐浮水面，从儿背上的锦囊里，得龙女情书一封："忽忽三年，红尘永隔；盈盈一水，青鸟难通。结想为梦，引领成劳，茫茫蔚蓝，有恨如何也！顾念奔月姮娥，且虚桂府；投梭织女，犹怅银河。我何人斯，而能永好？……别后两月，竟得孪生。今已啁啾怀抱，颇解笑言；觅枣抓梨，不母可活。敬以还君。……妾此生不二，之死靡他。"

这里有三个典故，其一，是《汉武故事》中西王母派青鸟传递消息，言仙使难通，两地相思。其二，又自比像偷了不死之药的后羿之妻嫦娥一样在桂府——广寒宫里过着孤寂的生活。① 其三，谈到他们别后凄清的日子，也正像牛郎织女一样，只能隔河相望，泪眼盈盈。记录牛郎织女故事的文献很多，"投梭"一节似应指《续齐谐记》中所记："大河之东有织女，天帝之女也。劳于机杼。天帝怜其独处，许嫁牵牛，遂废织。天帝怒，责归河东，使一年一渡。"连织女都受天帝惩罚，"我何人斯，而能永好？"一连举了三个有关爱情的神话典故，用以说明龙女的相思，缠绵悱恻之情油然而生；再加之活灵活现地送上两个啁啾怀抱的婴儿，表示之死靡他的忠贞，就更感人肺腑了。

其他如《林四娘》中表现四娘故国之思的"泣望君王化杜鹃"②，《白于玉》中引赤松子③ 的典故，《翩翩》中所引的刘、阮遇仙④ 的

① 《淮南子·览冥训》。

② 《寰宇记》：蜀王杜宇号望帝。时有荆人鳖灵既死，其尸随水至汶山下，忽复生，帝立为相。后帝淫鳖令妻，遂禅位于鳖灵，号开明氏。帝自亡去，升西山隐焉，化为子鹃。时适二月，子鹃鸟鸣，故蜀人悲之，闻子鹃鸣，即曰："是我望帝也。"

③ 《列仙传》：赤松子，神农时雨师，后至昆仑山西王母石室中，随风雨上下，炎帝少女追之，亦得仙去。

④ 《神仙传》：刘晨、阮肇入天台山寻药，远不得返。遥望山上有桃树子熟，遂至其下，啖数枚，饥止体充，……出山有溪，溪边有二女，色甚美……邀二人至家，夜各就一帐宿，款留半年。后思归，既归而人山之境遂迷不可往。



故事，都对人物形象、主题思想有深化作用。这些众所周知的典故，反映了古代神话、神仙故事和《聊斋》的传承关系。这些典故正如作者挚友张笃庆《题辞》中所说的"莫向酉阳称杂俎，还从禹穴问灵威，"涉其大处也。



第三节　历史逸闻典故

历史逸闻或历史传说当然并不一定有可靠的史实根据，与信史有别，但又与某些人物、历史传闻有关，有其可信的成分。这类典故大量存在于史书、笔记之中，有的几乎忘记其人物史实部分，只留下故事情节，成为典故或成语，已与故事、小说几难区别。如《辛十四娘》中所用温峤、裴航典故即属此类。

《辛十四娘》中写冯生见美女，爱之，乘醉向白发老叟辛某攀谈求亲："'闻有女公子蔚遭良匹。窃不自揣，愿以镜台自献。'辛老笑曰：'容谋之荆人。'生即索笔为诗曰：'千金觅玉杵，殷勤手自将；云英如有意，亲为捣玄霜。'"这里也是一连用了三个典故。

"愿以镜台自献"，就是自请为婿。"镜台"或"玉镜"是男方向女方求婚时的聘礼。这个典故讲的是《世说新语·假谲》中温峤续娶表妹的故事。传说晋中书令、江州刺史温峤，少有才名，早年丧妇。从姑刘氏女，"甚有姿慧"。姑母嘱温峤代为觅婿。峤密有自婚意，答云："佳婿难得，但如峤比云何？"姑曰："何敢希汝比。"过些天，温峤就告诉姑母，找到女婿了，说："对方门第粗可，女婿身为名宦，各方面都不比我温峤逊色。"因下玉镜一枚。姑大喜。既婚交礼，女以手披纱扇大笑曰："我固疑是老奴。"乃成亲。元代关汉卿著名杂剧《玉镜台》即演此故事。

"谋之荆人"，取梁鸿、孟光故事。《后汉书·梁鸿传》："鸿妻孟





光，始以装饰入门，七日而鸿不答。乃更为椎髻，著布衣荆裙，操作而前，鸿大喜。"于是，后世指自己的妻子曰荆人或拙荆。荆即荆树条，以之作钗，取其贫而有操守的意思。

"千金觅玉杵"写裴航遇云英的故事，见《裴铏传奇》。据传，唐长庆间，秀才裴航落第访友，舟中遇樊夫人，裴甚恋慕。樊夫人(云翘，云英姊)自谓有夫，将弃官而幽栖严谷，岂更有盼他人。遂以一诗与之，别去。诗曰："一饮琼浆百感生，玄霜捣尽见云英。蓝桥便是神仙窟，何必崎岖上玉京？"航甚感之，但不能洞达诗旨。后裴航过蓝桥渴甚，求浆于老妪。妪呼曰："云英！擎一瓯浆来，郎君要饮。"航讶之，忆樊夫人诗，有云英之句，深不自会。及见云英"春融雪彩"，芳丽无比，惊悼而不能去，向老妪就宿求婚。妪曰："吾老病，已有灵丹，须得玉杵臼捣之，得玉杵者方许嫁。"后裴航重价购得之，妪乃令捣药百日。妪吞药入洞，仙去。后裴航、云英也入玉峰洞为上仙。明云水道人本此作《蓝桥玉杵记》，杨之炯又合裴航、崔护故事作《玉杵记》，都是剧本。裴航、云英故事为后世经常引用的爱情典故，《聊斋》此篇把它与《玉镜台》故事连用，更曲折地表达了主人公求婚的诚意，把不好直说的话，委婉、含蓄地表达了出来。

《胭脂》中"求浆值酒，妄思偷韩掾之香"的前句，也是用的裴航、云英故事的典故。而"偷韩掾之香"，也就是偷香窃玉的另一常用典故，人习用之，然皆不知其所从出。其实，它也是有来历的：说的是晋人韩寿的一段爱情故事。《世说新语·惑溺》："韩寿美姿容，贾充[①] 辟以为掾。充每聚会，贾女于青璅(琐)[②] 中看见寿，悦之，恒怀存想，发于吟咏。后婢往韩寿家，具述如此，并言贾女光丽，寿闻之心动。遂请婢潜修音问，及期往宿……家中莫知……贾充后



① 贾充：西晋大臣，任司空、侍中、尚书令，为司马氏所宠信，曾参与篡魏密谋。他提拔韩寿为司空掾。

② 青琐：古代宫门上的一种装饰。《汉书·元后传》"曲阳侯根，骄奢潜上，赤墀青琐。"颜师古注："青琐者，刻为连环文，而青涂之也。"后亦借指宫门。



会诸友,闻寿有异香之气。香是外国所贡,历月不散。贾充暗想:武帝唯赐自己及陈骞,因疑寿与女通,取婢拷问。充秘之,以女妻寿。"(按:此事亦见《晋书·贾充传》)《胭脂》判词中引用了大量偷香窃玉典故,此其一;指市井凶徒毛大冒充鄂生向胭脂求爱,故有"妄思"字样,亦颇贴切。

《聊斋志异》中有相当一部分典故是揭露贪官酷吏及逢迎拍马之徒的无耻行径。如"请君入瓮"、"吮痈舐痔"等等。

《席方平》灌口二郎"判词"中所用"为尔湔肠"、"请君入瓮"典故,对句既工,又很有斗争性。"当掬西江之水,为尔湔肠,即烧东壁之床,请君入瓮。"前两句是说用水为贪官湔肠伐胃,洗心革面;后两句是说用其人之道,还治其人之身的办法,对酷吏决不宽贷。

西江,谓大江也。《五代史·王仁裕传》:"少尝梦剖其肠胃,以西江水涤之。顾见江中沙石,皆为篆籀之文。由是文思益进,乃集平生所作万余首为百卷,号西江集。"此处借用此典,言用西江之水以洗贪官之污秽(若《陆判》中之湔肠伐胃和换头术,则是这个典故之活用和创新)。用"湔洗"涤荡官吏之污秽,亦见唐代乌承玼说史思明语:"若归款朝廷,以自湔洗,易于反掌耳。"①

"东壁之床",何注:"东床,借用王羲之坦腹事。"《聊斋·新序》指出原注有误,此东床即故事中的"东墀",即铁制的"火床"。然与"西江之水"对句,似不应全就篇中取实注典,此应是双关语。何注亦可参考。《资治通鉴·唐纪》:"初,金吾大将军丘神勣以罪诛,或告右丞周兴与神勣通谋,太后命来俊臣鞫之。俊臣与兴方推事对食,谓兴曰:'囚多不承,当为何法?'兴曰:'此甚易耳!取大瓮,以炭四周炙之,令囚入中,何事不承!'俊臣乃索大瓮,火围如兴法。因起谓兴曰:'有内状推兄,请兄入此瓮。'兴惶恐叩头谢罪。"这类

① 见《资治通鉴·唐纪》。





治酷吏的故事家喻户晓，所以至今留下了"请君入瓮"这个成语。蒲松龄巧妙地将此故事用在作品里，对当时封建官府的黑暗统治也是很深刻的揭露和抨击。这些典故的新用显然有现实斗争作用。

《劳山道士》中异史氏曰："今有伧父，喜疢毒而畏药石，遂有舐痈吮痔者，进宣威逞暴之术，以迎其旨。"按："舐痈吮痔"误，应是"吮痈舐痔"。语出《庄子·列御寇》："秦王有病召医，破痈溃痤者，得车一乘；舐痔者，得车五乘。所治愈下，得车愈多。"《论语·阳货》："苟患失之，无所不至矣。"朱熹注："小则吮痈舐痔，大则弑父与君，皆生于患失而已。"后常用"吮痈舐痔"形容谄媚之徒趋奉权贵的卑鄙行为。

《聊斋》用典与此相近的还有"嗜痂之癖"，见于《罗刹海市》。此典出于《南史·刘邕传》："邕性嗜食疮痂，以为味似鳆鱼。尝诣孟灵休，灵休先患炙疮，痂落在床，邕取食之。灵休大惊，痂未落者，悉褫去饴邕。"后亦指特殊不洁卑下的嗜好而言。故异史曰："花面逢迎，世情如鬼，嗜痂之癖，举世一辙。"对那些溜须拍马、丧心败德者来说，也是十分贴切的。

其他如作法自毙①（《余德》）、以代捉刀②（《褚生》）、薪桂米珠③（《司文郎》）、荆树自枯④（《马介甫》）等典故都结合内容需要

---

① 《史记·商君列传》：秦孝公卒，太子立。公子虔之徒告商君（商鞅）欲反，发吏捕商君。商君亡至关下，欲舍客舍；客人不知其商君也。曰："商君之法，舍人无验者坐。"商君喟然叹曰："为法之敝，一至此哉！"

② 《世说新语·容止》：魏武帝将见匈奴使，自以形陋，不足以雄远国，使崔季珪代，帝自捉刀立床头。既毕，令间谍问曰："魏王何如？"匈奴使答曰："魏王雅望非常，然床头捉刀人，此乃英雄也。"魏武闻之，追杀此使。

③ 《战国策》（楚三）：苏秦南之楚，三日乃得见威王，谈卒，辞而行。王曰："先生不远千里而临寡人，曾不肯留。愿闻其说。"对曰："楚国之食贵于玉，薪贵于桂，谒者难见如鬼，王难得见如天帝；今令臣食玉炊桂，因鬼见帝，不亦难乎？"一般说"米珠薪桂"，形容物价腾贵，生活不易，本于此。

④ 《续齐谐记》：（汉）京兆田真、田庆、田广兄弟三人共议分财，生资皆平均；惟堂前一荆树，共议欲析为三片，明日就截之。其树即枯死，状如火然。真往见之，大惊，谓诸弟曰：'树本同株，闻将分斫，所以憔悴；是人不如木也。'因不复解，树应声荣茂。兄弟相感，合财宝，遂为孝门，田真仕至太中大夫。



恰当地表达了作者思想，起到了应有的作用。



第四节　民间故事典故

历代民间故事变成典故的，多不胜数。先秦诸子著作中的故事、寓言、笑话，常为《聊斋》所引，如买椟还珠、守株待兔、缘木求鱼、饮羊、登垄以及后世散见于笔记小说的口头故事，唐人传奇等，亦常为蒲氏用以为典，其数量仅次于历史逸闻。

《金和尚》是写一个暴富的无赖和尚一生的剥削和威福。篇中除了有大量民俗典故之外，写到非法暴利时，用了《孔子家语》和《孟子》中的两个典故，一个是“饮羊”，一个是“登垄”，原都是民间的小故事。

“饮羊”就是卖羊时，给羊饮饱水，使它增加重量，多卖钱。此指商人牟利的欺诈行为。《孔子家语·相鲁》载：“鲁之贩羊有沈犹氏者，常朝饮其羊，以诈市人。”孔子相鲁后，再没这种现象。

“登垄”也是商人牟利的办法，也就是垄断的意思。《孟子·公孙丑》：“古之为市也，以其所有，易其所无者，有司治之耳。有贱丈夫焉，必求垄断而登之，以左右望而网市利。人皆以为贱，故从而征之。征商(征商人税)，自此贱丈夫始矣。”注：“垄断”谓堁断而高者，左右占望，见市中有利，网罗而取之，人皆贱其贪。故就征取其利，后世缘此遂征商人。按：垄与隆声相近，隆，高也。“垄断”谓网垄断而高者。《说文》引文直作“登垄断”，谓“登于地势略高之处，而网市利也。”可见这种古代商人(所谓贱丈夫)登高以网市利的行为，实际上也就是后世市场上“垄断”一词的来源。

《折狱》中异史氏曰：“世之折狱者，非悠悠置之，则缧系数十人而狼藉之耳。堂上肉鼓吹，喧阗旁午，遂嚬蹙曰：‘我劳心民事也。’







公板三敲，则声色并进，难决之词，不复置念；耑待升堂时，祸桑树以烹老龟耳。"此段有两处用典。

"堂上肉鼓吹"，指以行刑为乐的酷吏的特殊心理。传说后蜀时一个酷吏"一日不断刑，则惨然不乐。"他凶残成性，把打人当成听音乐，"尝闻捶楚之声，曰："此一部肉鼓吹也。"[1] 后遂以酷吏公堂施刑曰"堂上肉鼓吹"。蒲松龄在许多篇章中反对这种不问情由，一味用刑的暴政，主张调查研究，推崇费祎祉的断案经验，同时，讲了"祸桑树以烹老龟"的民间故事：吴孙权时，永康有人入山，遇一大龟，就把它捉住带回。龟在半道上说了话："游不量时，为君所得。"人甚奇之，就决定把它背到吴国去。途中停泊于越里，把船系在大桑树上。夜里老桑树忽然和龟讲起话来："元绪兄(当地人对龟的称呼)，你劳累了，什么事搞得你如此下场？"龟曰："我被捉住，就要被煮了。虽然，尽南山之樵木也煮不烂我。"桑树说："诸葛元逊见识广博，必苦害你。要是用我这样的老桑树来煮你，你怎么办？"龟说："你别说了，恐怕祸将及你。"树闻声而止语。既到建业，孙权命煮之，焚柴万车，龟犹如故。诸葛恪(元逊)曰："用老桑树煮就熟了。"献龟者就把龟树共话的事说了。孙权使人伐桑树煮之，龟乃立烂。直到现在，在南方还留传着烹龟多用桑枝的习俗。[2] 这可能是由于"桑者丧(伤)也"[3] 的谐音，因而认为桑树可以伤害老龟。一般认为诸葛恪多智，就把这个用桑树煮龟立烂的"发明权"归到他身上。显然，这是完全出于虚构的寓言故事，人物也完全是伪托的。从龟树共话这个角度看，它们无意中的谈话，暴露了自己的秘密。同时从当政者的角度来说，这也是调查民情的线索和方法。所以作者说："智者不必仁，而仁者则必智；盖用心苦则机



① 见《十国春秋》。
② 见刘敬叔《异苑》。
③ 干宝《搜神记》"马头娘的传说"。



关出也。”为官者应该“随在留心”体察民情，庶几幸免冤案。

《马介甫》意在痛斥如尹氏那样的悍妇，借《妙音经》大量堆砌怕婆典故，格调不高；但也讽刺了那些大老官们在僚属面前气冋雷电，架子十足，“一入庭中，顿归无何有之乡，比到寝门，遂有不可问之处”的丑态，抓住了现世象的某些方面。唐代宫廷优人所唱的《回波词》（怕妇曲）：“外边祇有裴谈，内里无过李老（唐中宗）”和宋代陈慥的“季常之惧”，都是尽人皆知的熟典，蒲氏用之。此外，他还采用民间笑话作典，如：“榻上共卧之人，挞去方知为舅”[1]，“床前久系之客，牵来已化为羊”[2] 就是例子。前者写一个人的妻子忌妒，一天他和妻兄共卧，其妻拔刀发被，乃其兄也，大惭而退。后者化羊故事更是自宋代即流传的笑话：小邑有士人聟（婿），其妇悍妒，对他丈夫小则诟骂，大则捶打。尝以长绳系夫脚于床栏。丈夫受苦不过，密与巫婆商计，在他妻子睡时入厕，以绳系羊，丈夫则缘墙走避。妻子发觉，牵绳而羊至。大惊，召巫问之。女巫说：“娘子积恶，先人怪责，故郎君忽变为羊，若能改过，还可以请求祖宗原谅。”妇因悲号，抱羊恸哭，后悔自己太苛毒了，发誓不再虐夫。女巫乃令她作七日斋，举家走避。巫于室中祭鬼神，祈祖宗，祝羊还复本形。丈夫才慢慢地回来，换走了羊。后来这位夫人旧病复发，又大妒忌，丈夫就伏地作羊鸣，妻子怕他再化为羊，再不敢发火了。

这是民间制服悍妇的笑话。可是作者却不以民间故事为不经，也拿它入典，这可谓真正的民间典故了。

其他如《讨封（风）氏檄》（《绛妃》）对“飞扬成性，忌嫉为心”的丑类的揭露，全用风典；《酒人赋》（《八大王》）对醒则犹人，醉则犹鳖的醉翁的绘形，则说尽了历史上“酒以人传，人因酒丑”诸例，富有深刻的哲理性。

---

① （明）冯梦龙《古今谭概》“车武子妇”。
② （明）江盈科《谈言》“士人妇”，亦见宋周文玘《开颜录》。







为《聊斋志异》经常引用的，还有唐人小说中的名篇，如《无双传》、《柳氏传》、《枕中记》、《霍小玉传》、《红线》、《聂隐娘》等。这些可说是间接的民间典故（即原是民间的，后为作家所加工、创造）。如《聊斋·鞏仙》有句："我世外人，不能为君塞鸿"。这"塞鸿"就是指《无双传》中的老苍头名塞鸿者。他为救无双出宫与表兄仙客团圆，牺牲了自己（篇中何注把塞鸿解作传书的鸿雁显然是错误的，"三会本"后记，已经指出此点）。《香玉》中的"恐归沙托利，何处觅无双"，亦即出《柳氏传》及此篇。这些传奇故事包括后来的小说如《西游记》等，它们在未成书之前大都有口头传说或艺人说唱的阶段。"传奇传奇，无奇不传"，传奇本身就带有明显的传奇性和口头性的特点。如"红线金合"和"妙手空空儿"，就是唐代民间传奇，被附会到一定人物身上，就其故事本身来说，多半是虚构的。"红线金合"说的是：侠女红线作为一个节度使薛嵩的侍女，为要警告蓄意吞并她主人地盘的田承嗣（魏博节度使），三更半夜至田的寝处，盗取了他枕畔的金盒。于是薛嵩致书田氏，并封纳金盒。田见之惊恐异常，遂遣使谢嵩曰："某之首领，系在恩私，知过自新，专膺指使。"蒲松龄用这段故事来比喻《王者》中义民削姬发封归示警，同出于一个手法，一样有它的人民性和传奇性。

"妙手空空儿"出自《聂隐娘》。隐娘自幼被老尼盗去，学得一身剑术，初为魏帅所用，去杀刘仆射（昌裔）。隐娘知其不义，留刘昌裔军中。魏遣精精儿来杀隐娘，隐娘杀之。后又遣妙手空空儿继至，隐娘介绍"空空儿之神术，人莫能窥其用，鬼莫能蹑其踪，能从空虚之入，冥然无形而灭影"。然而她也有一个特点："此人如俊鹘，一搏不中，即翩然远逝，耻其不中耳。"《聊斋·禽侠》取此典，说"大鸟必羽族之剑仙也，飙然而来，一击而去，妙手空空儿何以加此？"这是一种比喻。《采薇翁》中所说的"浮



云、白雀之徒”的浮云，也是指妙手空空儿隐身白云，浑然无迹的事。“白雀”则另有典故。《酉阳杂俎》前集卷十四：“张天翁（名坚）尝张罗，得一白雀，爱而养之。梦刘天翁责怒，每欲杀之，白雀辄以报坚，坚设诸方待之，终莫能害。（刘）天翁遂下观之，坚盛设宾主，乃窃骑（刘）天翁车，乘白龙，振策登天，（刘天翁）乘余龙追之，不及。”因之，后世借白雀之神异，以指变化莫测。这里“浮云，白雀”之徒，又以言妖术，颇有贬义，也是典故的活用。



其他如《仙人岛》中王勉所作的两句诗“一身剩得须眉在，小饮能令块磊消”，是借阮籍胸中块磊，以酒浇之的故事。自显须眉，原是顾盼自雄的豪语。可是联想到他刚刚落水被救，很不相称，于是芳云见景生情地解曰：“上句是孙行者离火云洞，下句是猪八戒过子母河。”[①] 使一座为之抚掌。这就史结合人物形象塑造的需要，有趣地引用小说中的民间故事，嘲笑了书生的浅薄，突出了岛上女子的智慧。又如《狐谐》亦属此类。这是一种揶揄手法的典故移用；利用文同意殊，而产生出其不意的笑料，达到讽刺的目的。这是民间常见的讽刺艺术，蒲氏对此是深得其旨的。

值得注意的是，所谓民间故事的典故，也难免依托在某人某事上，或者由某人某事而遗落为一般故事。然而这些离奇情节，全属虚构，人物的名字及其时代的真实性，一般都经不住推敲，所以它有别于历史逸闻；同时要说明的，民间故事和历史逸闻（传说）有时也并没有严格界限（如裴航、云英故事，归入民间故事一类也可以），所以我们这里分类论“典”，也是相对的。



---

① 《西游记》第五十九回唐三藏路阻火焰山，孙行者一调芭蕉扇；第五十三回禅主吞餐怀鬼孕，黄婆运水解邪胎。



第五节 诗歌典故

《聊斋志异》辞旨蕴藉，充满浓郁的诗意。这不仅因为作者长于词赋，把自己诗人的气质融进了小说的创作，更由于他成功地运用了许多诗的典故，铺设了故事的诗的意境。

读过《聊斋》的人，都不会忘记《王桂庵》中"门前一树马缨花"和《白秋练》中"罗衣叶叶"给人的美感享受。

王桂庵思念舟中女子，"行思坐想，不能少置"，于是梦入江村一家，竹篱柴扉，"有夜合一株，红丝满树。隐念：诗中'门前一树马缨花'，此其是矣。"辗转入内，果见意中人。及醒，"秘之，恐与人言，破此佳梦"。后骑马信步江村，果然梦境重现，正是合欢有兆，知己相逢，这一切美的意境（现实江村与梦境相符），美的构想，都集中体现在神契标志的"门前一树马缨花"上。这是民歌给作家的启示。原来这是流传于江南的民歌："钱塘江上是奴家，郎若闲时来吃茶。黄土筑墙茅盖屋，门前一树马缨花。"写初恋中的船家女告诉她的情人，自己家门之所在，约他来做客的。蒲松龄所写芸娘的家，很可能就是根据这首诗设计的，不过把钱塘江改为一般的江村，把黄土墙改为竹篱笆罢了。他巧妙地把它用于"隐念"的诗典上，只留诗意，并无痕迹，正是大家手笔。这种奇特构思和《寄生》中王孙和五可的两梦相符。"父子之良缘，皆以梦成"，都有双方"行思坐想"终日相思的心理依据，所以才能够千里良朋，尤识梦中之路！

《白秋练》中运用诗典与《王桂庵》有异曲同工之妙，而且多次引诗，各有风韵。故事说北地慕生随父经商至武昌，船停泊时，他总是在舟中执卷哦吟，音节铿锵。每逢诵诗，辄见窗影憧憧，似有





人窃听。后来当“月映甚悉”时，骤然出去一看，有个十五六岁的姑娘，急急避去。一天晚上，一媪一婢扶一女郎来到舟中，展衣卧诸榻上，对着书生说：“人病至此，莫高枕作无事者！”老媪一边威胁着书生，一边与婢女走了。生初闻而惊，移灯视女，则病态含娇，秋波自流。她第一句话就是：“‘为郎憔悴却羞郎’可为妾咏。”这诗是《会真记》中莺莺赠张生诗中之一句。

这种表露着强烈爱情的少女的出场，真是大胆深情而别致，然而用在一个鱼精身上，又是令人十分信服的。继而，白秋练又要求慕生为她吟咏“罗衣叶叶”，咏声刚止，女揽衣而起。这里不仅咏诗可以代替语言，而且爱情“竟至可以疗疾”，真是奇特的构思！作者没有写出这诗的出处，注家指出，它是王建《宫词》中的一句。全诗是：“罗衫叶叶绣重重，金凤银鹅各一丛。每遍舞时分两向，太平万岁字当中。”为什么白秋练专喜欢这首诗呢？大约因为女儿刺绣时飞动的针线恰好能表达她心里的爱情。巧妙的是当她卜婚时也是卜得“嫁得瞿塘贾”[①]，以为吉兆。离别后，慕生思女，复南行，泊故处，白秋练又来看望他，也是给他曼声朗诵“杨柳千条尽向西”和“菡萏香连十顷陂”。生跃起曰：“小生何尝病哉！”遂相狎抱，沉痾若失。这真是眼明手快，天外拾来的佳句，又是别有风情，立即显效的灵丹妙药。前者是刘方平《春怨诗》中的末句[②]，后者是皇甫松《采莲子》中的首句[③]，都是唐诗中很有意境的通俗之作。另，民间曲调、谣谚也常为蒲松龄所引用。如《凤阳士人》中丽人所唱的小曲[④]，《彭海秋》中西湖歌女所唱的《薄幸郎曲》[⑤] 都是当时流传

---

① 李益《江南曲》：“嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿。”

② 刘方平《春怨诗》：朝日残莺伴妾啼，开帘只见草萋萋。庭前时有东风入，杨柳千条尽向西。

③ 皇甫松《采莲子》：菡萏香连十顷陂，小姑贪戏采莲迟；晚来弄水船头湿，更脱红裙裹鸭儿。

④ 黄昏卸得残妆罢，窗外西风冷透纱，听蕉声，一阵一阵细雨下。何处与人闲磕牙？望穿秋水，不见还家，潸潸泪似麻。又是想他，又是恨他，手拿着红绣鞋儿占鬼卦。

⑤ 薄幸郎，牵马洗春沼。人声远，马声杳，江天高，山月小。掉头去不归，庭中生白晓，不怨别离多，但愁欢会少。眠何处？勿作随风絮，便是不封侯，莫向临邛去！







于市井里巷的谣曲。它们在特定情况下，对人物形象、心理特征，起到渲染作用。《张贡士》中所记的《昆山曲》："诗云子曰都休讲，不过是都都平丈我。"此是当时民间讽刺诗。原来私塾的别字先生把"郁郁乎文哉"，读成："都都平丈我"了。其他如：人情厌故而喜新，重难而轻易（《恒娘》），受人求者常娇人，求人者常畏人（《神女》）、瓜果之生摘者，不适于口（《胡氏》）、受人知者分人忧，受人恩者急人难（《田七郎》）等等民间口耳相传的谚语、成语、小令的引用，亦给小说生色不少。

《聊斋》所用诗典是一种别有风韵的成分，不仅如前面所举唐诗和民间曲调、谚语在行文中所起的作用，对《诗经》典故及古诗运用上，更有代表性。

"康成文婢"（《吕无病》）可以说是诗典中带有故事情节者。《世说新语》载："郑康成家奴婢皆读书，康成常使一婢，不称旨。怒使人曳着泥中，须臾一婢来，问曰：'胡为乎泥中？'曰：'薄言往愬，逢彼之怒'。"

郑康成即郑玄，是汉代有名的大经学家，著书百余万言，弟子数千人。传说他家的婢女都熟知诗书，日常对话也引经据典。"胡为乎泥中"，语出《诗经·邶风·式微》："式微，式微，胡不归？微君子躬，胡为乎泥中？"是写征人思归，倦于为人君服务，不甘于为他泥中辛劳。另两句"薄言往愬，逢彼之怒"，出自《邶风·柏舟》。言虽有兄弟也不可以依靠，自己有苦处去告诉他，正赶上他发怒。这里是把《诗经》某些原句，用在郑家文婢的对话上，既符合身分，又很有情趣。

《胭脂》中引古诗"僵李代桃"说明鄂生、宿介的冤枉，也很确切。"李代桃僵"源于古乐府《鸡鸣》篇："桃生露井上，李树生桃旁，虫来啮桃根，李树代桃僵。树木身相代，兄弟不相忘。"本以桃李共患难，比喻兄弟相爱互助。后转用为互相顶替代人受害之意。《胭



脂》用此典正好说明“彼逾墙钻隙，固有玷夫儒冠，而僵李代桃，诚难销其冤气”。

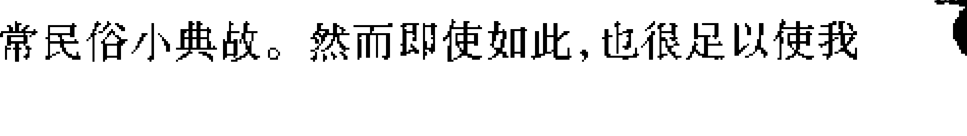


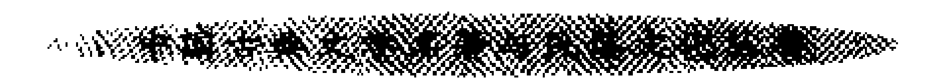
有时，蒲松龄用典不露痕迹，且不受出处的束缚，如《狼三则》中写一个屠夫途中遇狼，跟踪甚急，他先后投骨于两狼：“骨已尽矣，而两狼并驱如故。”这“并驱”正如蒲松龄纪念馆谈典故一文中指出的，出自《诗经·齐风》“并驱从两狼兮”。原意是两人并驱追逐两狼，作者活用此典，成为两狼并驱，追人如故。又如：“君子防未然，不处嫌疑间，瓜田不纳履，李下不正冠。”（《古君子行》）“瓜李之嫌”，也是《聊斋》中常用的典故（如《余德》）。“李代桃僵”、“并驱两狼”、“瓜李之嫌”这些诗句，都是古代劳动人民从生产中实际观察的结果，拿来作人与人之间关系的比喻，既形象又抓住了事物的本质，因此它得以在民间长久流传。作者顺手拈来，说明作品人物的处境和某些心理，自然十分贴切。

第六节　民俗典故

《聊斋志异》中和日常生活民俗有关的典故大量存在，如关于婚姻方面的习俗，只媒人就有几种称呼，而且各有来源。保留在婚礼传统词汇之中的“委禽”、“青庐”、“合卺”等结婚仪式，也都各有民俗内容细节。生子女时的悬弧、设帨、弄璋、弄瓦；葬仪中的缞绖、苫块，纸扎中的刍灵、方相、方弼，以及日常生活交谊中的礼节、民间信仰等等，不可胜数；往往读其书，知其意，而语焉不详，莫知所出。但作为典故来考证一番，却可以从中看到每个词语后面，在古代都有着生动的故事和千百年来古老的行事。民间习俗支配着各个时代社会生活的每一细节，有些重要方面，在本书民俗专章中论述，这里只谈些日常民俗小典故。然而即使如此，也很足以使我









们看到《聊斋志异》无所不包的百科全书式的丰富内容了。

关于婚俗中的媒人的传说就有多种。如冰人、作伐人、月老等等，都有着生动的故事，后来就成了典故。

"冰人"作为媒人的典故在《聊斋》的一些爱情故事中，随处可见。它最早来源于《诗经》，到晋时才有具体情节。《诗经·邶风·匏有苦叶》："士如归妻，迨冰未泮。"以后就把娶妻和冰之消融作比。到晋时乃有索统圆梦的"冰人"之说。

《晋书·索统传》：

> 索统字叔彻，世为通儒，明术数。孝廉令狐策梦立冰上，与冰下人语。统曰："冰上为阳，冰下为阴，阴阳事也。'士如归妻，迨冰未泮，'婚姻事也。君在冰上与冰下人语，媒介事也。君当为人作媒，冰泮而成婚。"策曰："老夫耄矣，不为媒也。"令太守田豹为子求乡人张公征女，仲春而成婚。

这就是说：令狐策做了一个梦，梦见自己立在冰上和冰下人讲话，请索统给圆梦。索统是懂阴阳的，善卜；就说这梦象征有婚姻之事。有什么根据呢？第一，冰上为阳，冰下为阴；阴阳者男女事也，男女者婚姻事也。第二，这么说也有根据：《诗经》早就说过："士如归妻，迨冰未泮"，因此说冰人即媒人。这是根据《诗经》和民俗心理对冰人的综合理解，后世遂以为说媒的典故，请人说媒曰"遣冰"。

"伐柯人"作为媒人的代称也是原于《诗经》。《豳风·伐柯》："伐柯如何？匪斧不克；取妻如何？匪媒不得。"由于这种起兴和比喻，于是"作媒"称"作伐"、"伐柯人"也就指代媒人。

"月老系红绳"的典故晚于冰人和作伐之说，它始于唐人韦固的婚姻故事。《聊斋·柳生》中说相人柳生得异人传授，善相面；周某因谒柳生卜姻，柳生乃作术求月老系红绳。这是荒诞无稽之谈，



但他用的月老这典故，却由来已久。



唐人李复言《续幽怪录》“定婚店”说：杜陵人韦固少孤，思早娶妇，皆无成而罢。元和二年将游清河，在宋城住店。有人给他介绍清河司马潘昉的女儿，约于店西龙兴寺相会。韦固求婚心切，早旦往寺。时斜月尚明，见一老人倚布囊坐于阶上，向月检书。韦固观之，不识其字，既非虫篆八分科斗，又非梵文。韦问何书，月老笑曰：此非世间书，乃幽冥之书，司婚姻之事者。韦固因问他自己和潘司马女儿的婚事如何。月下老人说：“无成，你的妻子才三岁，待十七岁时，当入你家门。”韦固又问：“囊中何物？”月老说：“是赤绳，用以系夫妻之足的。无论男女，一生下来，就在冥冥中用红绳暗系在配偶的脚上了。虽是仇敌之家，贵贱悬隔，天涯从宦，吴楚异乡，此绳一系，不可摆脱。你的脚已系在对方脚上，他求何益？”韦固又问，自己的妻子在哪里，家世如何？月老说：就是店北卖菜陈婆所抱之女。韦固乃跟老人入市寻找。就见一个瞎老太太抱着一个三岁女儿，真是“弊陋亦甚”！韦固问：“杀之可乎？”老人说：“此人命当食天禄。因子而食邑，庸可杀乎？”韦固不信，怒甚，遣一奴杀之。刺后逃回，韦问：“所刺中否？”曰：“初刺其心，不幸中眉间。”尔后韦固屡次求婚，果然无成。14 年后，娶了刺史王泰的女儿，年十六七，容色华丽。只是两眉当间常贴一花子，沐浴时亦未尝去之。岁余，韦固惊讶，忽忆起昔日奴辈所说刀刺女孩眉间之说，因逼问之。其妻潸然流泪说：“我是郡守（王泰）的侄女，非是他亲生女儿。自己父母早丧，为乳母陈氏抚育，卖菜为生。三岁时抱行市中，为狂贼所刺，至今刀痕尚在，故以花子覆之，七八年前随叔父上任，后来才嫁给你。”韦固再问，知道陈氏是瞎一只眼的人，事情就全明白了。乃曰：“奇也！命也！”因尽言始末，相钦愈极。后生男孩名鲲，为雁门太守。母封太原郡太夫人。乃知阴骘之定，不可变也。宋城太守闻之，题其店曰“定婚店”。









当然，这故事有一定宿命论色彩。但也说明"千里姻缘一线牵"，反映了人民的美好愿望。所以人们还是对"月老"充满感情，希望他暗系红绳，完成人间的美满姻缘。"月老"当然并不存在，这个美名就理所当然地附会在媒人身上了。于是这个一千多年前的虚幻故事就成为人民生活中活的民俗典故了。

《聊斋志异》写到婚礼仪式时，常用的"委禽"、"青庐""合卺"等，反映了古时的习俗。

《阿宝》："邑大贾某翁……有女阿宝，绝色也。日择良匹，大家儿争委禽妆。""委禽"就是下聘礼，也叫"奠雁"。《礼记·昏仪》："婿执雁入，揖让升堂，再拜奠雁。"据《仪礼》所记六礼（纳采、问名、纳吉、纳征、请期、亲迎）中，纳采、问名、请期、亲迎都用雁。主要"纳采"时要"奠雁"。取义有三：一、知时往来，行止有序；二、取其忠贞，不再偶；三、摄盛。奠雁时十分隆重：主人设席于户西，使者入告，主人宾服，迎于门外，再拜，宾不答礼。因为这个宾是男方特请的媒人或使者，不是男方本家人，故不能代为答礼。这是古时委禽（奠雁）礼节。到清代订婚，当然早已不再用雁。但是在文言词语中，用"委禽"或"奠雁"这个民俗典故，也还含有对新婚夫妇忠贞不二的良好祝愿。

"合卺"也是古时婚礼仪式之一种。《礼记·昏仪》中的"合卺而酳"，孔颖达疏："以一瓠分为二瓢，谓之卺。婿与妇各执一片以酳。故云合卺而酳。"酳读 yin 声，用酒漱口。"合卺"即新婚夫妇各执瓠的一半（瓢）饮酒，或用酒漱口，然后吐掉。今发展为饮交杯酒或合欢酒。后因称结婚为"合卺"，即原此婚俗。如《聊斋·娇娜》："合卺之后，甚惬心怀。"

"青庐"是北方游牧民族结婚时用青布搭的帐篷。《酉阳杂俎·礼异》："北方婚礼，用青布幔为屋，谓之青庐。"《孔雀东南飞》中"其日牛马嘶，新妇入青庐"，就是指的这类青布帐篷。清代满族结婚





仍有新婚之夜住帐篷的习俗，当即古时“青庐”的遗俗。如《聊斋·莲香》“莲香扶新妇入青庐”，《寄生》“另设青帐于别室”，均泛指新房，或指新房内的青色床帐。

“设帨”（《阎罗宴》）、“悬弧”（《聊斋自志》）是古代生小孩时的习俗。古时生女孩于门右挂帨，生男孩于门左挂弓。《礼记·内则》：“生男子，设弧于门左；女子设帨于门右。”因此弧（弓）、帨（佩巾）也代表男女。

“弄璋”、“弄瓦”也是指生男女孩而说。我国汉民族自古重男轻女，因而也揶揄地指好生女孩的母亲为“瓦窑”，“瓦”原是古代纺线用的纺锤。生女曰弄瓦，就是给她玩瓦制的纺锤，讹为砖瓦的瓦，甚而称“瓦窑”，更有贱视之的意味。“弄璋”、“弄瓦”来自《诗经·小雅·斯干》：“乃生男子，载寝之床。载衣之裳，载弄之璋，其泣喤喤，朱芾斯皇，室家君王。乃生女子，载寝之地，载弄之瓦，无非无仪，唯酒食是议，无父母贻罹。”译成白话，大体是这个意思：“生下男儿给他睡在床上，用衣裳包起来，给他玩玉；他的哭声也响亮好听，将来有朱紫之贵，可做君王。生了女儿给她睡在地上，包上破布片，给她玩纺线的‘瓦’，好坏都没关系，反正只让她在厨房里转悠，别叫父母跟着挨骂。”因古俗的承继，后世遂称生男曰“弄璋”，生女曰“弄瓦”。这种习俗说明我国汉民族在两千年前就产生了重男轻女、男尊女卑的封建思想。

《聊斋志异》中记丧俗的篇章也有，如“撤瑟之期”（《珠儿》）与“属纩之时”，缞绖与苫块，刍灵与方相、方弼等葬仪，更集中表现在《金和尚》篇中。

古俗“琴瑟之乐”表示夫妻和好，而“撤瑟之期”则指病笃或死期。《礼记·丧大记》：“疾病，外内皆埽。君大夫撤县，士去琴瑟，寝东首于北牖下。废床……属纩以俟绝气。”郑玄注：“纩，今之新绵，易动摇，置鼻之上以为候。”后因以指疾病临危而言。







《金和尚》写无赖暴富的恶僧大出丧时有不少丧俗描写："无何，太公僧薨。孝廉缞绖卧苫块，北面称孤。诸门人释杖满床榻；而灵帏后嘤嘤细泣，惟孝廉夫人一而已。"

丧礼，无父曰孤。"缞绖卧苫块"是孝子的丧服和丧礼。"缞绖"是五服中最重的一种。是儿子及未婚女儿为父母丧所服的丧服，服期三年。"缞"是粗布制的丧服，一般说"斩衰"是不缉边，使剪裁处处露，以示居丧无饰。"绖"是系丧服所用的麻，系在头部或腰部。见《仪礼·丧服》。

"卧苫块"是"寝苫枕块"的略语。苫，是草荐，块是土块。古礼居亲丧时，孝子必须以草荐为席，土块为枕，以示悲哀。

这里如此写一个身居要职的孝廉认一个暴富的和尚为干爹，已十分可鄙，且又如此尽礼，益发可笑。连他弟子们的哭丧棒都集结了满床榻，儿孙多矣，可是真正想他的只有躲在灵帏后面嘤嘤细泣的孝廉夫人一人而已。妙就妙在作者把这种真正伤风败俗的丑事，放在严肃的"缞绖卧苫块"的丧俗中来表现，人物的卑猥可笑就跃然纸上了。

金和尚大出丧的场面也有许多丧俗描写："殡日，棚阁云连，幡幢翳日，殉葬刍灵，饰以金帛；舆盖仪仗数十事。马千匹，美人百袂，皆如生。方弼、方相，以纸殼制巨人，皂帕金铠；空中而横以木架，纳活人内负之行。"其机关转动、须眉飞舞的凶象，甚至使小儿"遥望而啼走"。从这种盛大的殡仪中已活写出这个恶和尚生前的气焰。其中的"刍灵"、"方弼"、"方相"都是纸扎。"刍灵"就是束草为人形，饰以金帛彩纸，以为死者从卫的纸活。《礼记·檀弓》："涂车刍灵，自古有之，明器之道也。"明器或作冥器，都是给死人用的随葬器物，古时多用陶、木为之，或亦有石制品。宋代以后纸制品逐渐流行。明清亦偶有铅、锡制品。



"方弼"、"方相"是送葬时的巨型纸扎，前者是显道神，后者是



开路神。据说方相原为职掌“驱鬼”之官。吕注引《周礼·夏官》：“有方相氏，蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾。”《轩辕本纪》：“帝周游，元妃嫘祖死道，令次妃嫫母监护，因置方相以防丧。”也有的认为嫫母貌丑，即方相氏，为开路神。《封神演义》说方弼、方相是兄弟，二人身材特高大，一个身长三丈六尺，一个身长三丈四尺，他们是在殷纣王宠妲己，杀子诛妻（姜氏）之后，身背两个王子反出朝歌的镇殿大将军，死后封为显道神（方弼）和开路神（方相）。《封神演义》虽为明人著作，而这种防丧的开路神和显道神的传说可能自周代即已出现，直到明清间，它在殡仪中还是重要角色。

民俗信仰方面如“回禄”之灾（《马介甫》），是指火灾。“鸱尾”之饰（《禽侠》）是出于厌灾。《左传》昭公十八年，禳火于玄冥、回禄。”杜预注：“玄冥，水神；回禄，火神。”后者常借指火灾。民间俗传水精可避火灾，于是建筑物上有铸“鸱尾”于屋脊的习俗。吕注引《对类总龟》：“龙生九子，一名嘲风，好险，在殿脊；一名蚩吻，好吞，在殿角。”按：蚩吻即蚩尾或鸱尾。《唐会要》：“汉武柏梁殿灾，上书者曰：‘蚩尾，水之精也，能避火灾，可置之堂殿，今人乃作鸱字。”王子年《拾遗记》：“鲧治水无功，舜幽于羽山，乃自沉于羽渊，化元鱼。后人于羽山下修元鱼祠以祀之。尝见其浮跃出水，长百尺，喷水激浪，必降大雨。唐以来设其象于屋脊，以厌灾，故曰鸱尾。”这很足以说明鸱尾作为水精的形成过程及其作用。鸱尾当即鲧所化的元鱼（或称玄龟），则一般典籍中所证明的龟或鸱龟，即鲧氏族的图腾。《楚辞·天问》：“鸱龟曳衔，鲧何听焉。”鸱龟即龟形如鸱者。所以这个房脊上的“鸱尾”，实即化为元鱼的鲧的象征，他能“浮跃出水”、“喷水激浪”，能降大雨，所以是作为灵物（水精）以厌胜火灾的。

关于风的民俗典故，以“石尤风”最富人情味。《绛妃》“讨封（风）氏檄”中有“但使行人无恙，愿唤尤郎以归”之句，尤郎即指“石







尤风"的民俗。吕注引《江湖纪闻》:"石尤风者,传闻为石氏女嫁为尤郎妇,情好甚笃;为商远行,妻阻之不从,尤出不归,妻忆之病亡,临亡长叹曰:'吾恨不能阻其行,以至于此!今凡商旅远行,吾当作大风,为天下人阻之。'自后商旅发船,遇打头逆风,则曰'此石尤风也',遂止不行。"

这些民俗故事,都有明确的功利目的,反映了人民求安避祸,追求幸福生活的理想愿望,作者顺手拈来,与文人"风"典并用,雅俗共赏,别有风韵。

其他如"蝉冠豸绣"①(《梦狼》)是在服装上带有制官清德的作用,"三生石上"②(《聊斋·自志》)又是指有某种夙因的交谊深厚的典故。如此等等,关于民间信仰、风俗、禁忌、迷信,多种多样,都有来历,表现出《聊斋》所反映的广泛的清代社会生活画面。

第七节 典故中所见的作者形象

行文用典是表情达意的一种手段。抒情述志以及叙事时抒情,更是骈体文的一大特点。《聊斋志异》中抒情述志文字常以赋体出现,就是利用了四六俳偶的骈体文的长处。《聊斋自志》、《叶生》和《折狱》中联系作者自己身世的某些用典,都带有浓重的抒情成分,突出了作家个人的形象。《自志》中作者开宗明义就表达了自己对屈原、李贺的仰慕心情:"披萝带荔,三闾氏感而为骚,牛鬼

---

① 蝉冠豸绣:《汉官仪》侍中惠文冠,附蝉为文,貂尾为饰。注:蝉取其居高饮洁,貂取其内劲外温。御史衣豸绣。獬豸,一角兽,能触邪,故以之象官服。

② 三生石上:《续西阳杂俎》:"僧圆泽与李源善约游峨眉。舟次南浦,见一妇人。泽曰:'此妇孕三年,迟吾为子,今已见,无可逃者。三日公临视我,以一笑为缘。后十三年中秋夜,当相见于天竺寺。'及暮泽亡,而妇产三日。往顾,果一笑。后如期往天竺井畔,牧童歌曰:'三生石上旧精灵,赏月临风不要论,惭愧故人远相访,此身虽异性长存。'"后遂以指"前生"有缘、宿世为友的情谊





蛇神，长爪郎吟而成癖。”再以干宝搜神，黄州（苏轼）谈鬼自娱，以太史公发愤著书为誓，最后又在“青林黑塞间”魂魄依凭李杜的交谊相契，寻求知己。这些历史上失意于人世，去而谈狐说鬼的诗人的牢骚，都使他引为同调。于是典故顺手拈来，借他人之故事，抒自己的情怀。这使我们看到了作者的伟大抱负和崇高的形象。这些屈原、李贺、司马迁发愤著书事迹的引用，非比寻常，也是一种“志异”的表现。正如作者之孙蒲立德《书〈聊斋志异〉朱刻卷后》中所说的：

> 夫“志”以“异”名，不知者谓是虞初、干宝之撰著也，否则黄州说鬼，拉杂而漫及之，以资谈噱而已。不然则谓不平之鸣也；即知者，亦谓假神怪以示劝惩焉，皆非知书者。而橡村相赏之义则不然，谓夫屈平无所述其忠，而托之《离骚》、《天问》；蒙庄无所话其道，而托之《逍遥游》；史迁无所抒其愤，而托之《货殖》、《游侠》；昌黎无所摅其隐，而托之《毛颖》、《石鼎联句》，是其为文，皆涉于荒，怪僻而不典，……而不知其所托者如是，而其所托者，则固别有在也。①

作者在《自志》用典中已明确向读者交代，他是以屈原之忠，李贺之才，苏轼之放达，司马迁之孤愤自况的。像朱缃和蒲立德这样看到《志异》的文学意义，把小说家蒲松龄和中国第一流伟大诗人和第一流伟大史学家媲美，高度评价他的抱负及其在文学史上的地位，确是“卓有见识”，高出侪辈。证之以《自志》中之用典，更足以说明作家创作的本意，看到他崇高的形象。此外，从某些篇章中的用典，也可以看到作者的影子。如叶生，得县官丁乘鹤的知遇，



---

① 见袁世硕《蒲松龄与朱缃》，《蒲松龄研究集刊》第三辑。





感激零涕，魂从知己。借福泽为文章吐气，教其子成名。作为一个落拓的封建社会的知识分子的叶生，文章冠绝当时，而所如不偶，和蒲松龄有着共同命运。所以作者说："闻者疑之，余深信焉。"文中一系列"频居康了"①、"名落孙山"②、"卞和抱玉"③、"伯乐伊谁"④ 的典故，溶注了作者一生失意科场的血泪控诉，故言之痛心，有如自作小传。《折狱》中写到费祎祉令淄时断案清明，作者特联系到自己曾受他栽培，深有愧负知己之感："(公)方宰淄时，松裁弱冠，过蒙器许，而驽钝不才，竟以不舞之鹤为羊公辱。是我夫子生平有不哲之一事，则松实贻之也。悲夫！"这"不舞之鹤"的用典，实是作者一生痛苦心境的写照。此典出于《世说新语·排调》，谓晋刘遵祖少为殷中军所知，称之于庾公(庾亮)，及见，刘殊不称。庾小失望，因名之为"羊公鹤"。昔羊叔子(羊祜)有鹤善舞，尝向客称之。客试使驱来，氃氋而不能舞，故称比之。后常以此故事比喻有名无实。蒲松龄当然并非不舞之鹤，应是云中之鹤。然而封建社会却使他蛰居乡里，有翅难飞。他的被埋没，本是时代的耻辱，而他竟谦抑自贬，比为"羊公鹤"，那些"八九为白徒"的人，却身居高位。想到作者困顿的一生，不能不令人掬一把同情之泪。可见蒲松龄用典其中有自己的形象，有自己的抱负、悲哀和血泪！这些典故，起到了一般文字所起不到的容量、效果和作用，帮助我们很好地认识了作者，从而也更能领会作品的深刻社会意义。

从以上论述中可以看到，《聊斋》所用典故大多与民间传闻、人民生活、习俗或作者特殊感受有关。根据不同篇章内容的需要，典

---

① 《遯斋闲览》：唐柳冕应举，多忌讳，谓安乐为安康。榜出仆还报曰："秀才康了！""乐"谐"落"音，落曰康，"康了"即落榜。

② 范公偁《过庭录》："吴人孙山，滑稽才子也。赴举他郡，乡人托以子偕往；乡人子失意，山缀榜末，先归。乡人问其子得失，山曰：'解名尽处是孙山，贤郎更在孙山外。'"后因称考试落第为"名落孙山"。

③ 卞和抱玉：见《韩非子》。

④ 指伯乐相马，伯乐即孙阳。见《韩非子·说林下》及《战国策》。





故被采用到作品中来，或翻空出奇，或灵活巧用。它们像串串明珠，古香古色地闪着光芒，成为作品的有机部分。这些典故显示了中国丰富的文化遗产和特有的民族风格，是人民智慧的结晶。

蒲松龄在《聊斋志异》中所用的典故很多来自民间，所以它不落入于僵死的颂圣文字的套子，而是依文情布局，根据语言环境及抒情、叙事、议论等写作的需要，灵活运用，雅俗共赏。因为古代民间文学早已在人民口头上消失，其保存于古籍中者，自然便成了典故，偶为作家所见，又把它引用到自己的文学创作里，通过读者的理解，再恢复它民间神话、传说、故事、戏曲、诗歌的本意，起到了民间文学和作家文学之间的桥梁作用。通过典故，以古注今，也可以起到古为今用的作用。从学术史的角度看，文言小说的古典形式中的用典，也能回映出古代民俗生活及民间文学的风貌，甚至可以从这些丰富多彩的典故中钩稽出民间文学发展的脉络来。就语言艺术来说，用典使《聊斋》词藻华丽，陡峭多姿。善于用典的《聊斋志异》，实际上是各种文体精华的荟粹，并且集中地表现了各时代的文化精华及其所反映的人民思想和愿望。因此我深深感到：在研究《聊斋志异》和民俗学、民间文学关系，以及全面评价它在短篇文言小说中的地位作用时，决不能忽视作家用典上的深意及其积极作用。当然，其中也必然有某些驳杂、堆砌、古奥难懂的地方，也会有一定数量的糟粕和死典。因为时代和阶级的局限，这是不可避免的。但它毕竟是我国古代文化遗产的一种集结形式，而且举一知十，绝大部分是有益的。因此我们应该采取分析的态度，研究这一特殊的文化现象，用开阔的眼光去对待这块荒芜的领地。





第四章 《聊斋志异》与鬼文化

第一节 中国鬼文化的产生和发展

过去研究蒲松龄作品，当对它深刻的思想性和艺术性给以高度评价时，常在最后略带一笔地指出其有宣传迷信、讲轮回果报之类的局限性和消极影响，并且把它归结到应受批评的部分，一笔带过，似不消道者，或不便谈者，颇有"为贤者讳"的意味。殊不知《聊斋志异》又名《鬼狐传》，全书以鬼狐为题材的作品最为显著，谈鬼者170多篇，谈狐者82篇，约占全书总篇数(近500篇)之半，不谈此问题而以回避了之，是不客观的。然而谈此事者，不是怕谈不好，弄得自己也落入有鬼论的批判对象，便是以简单的无鬼论观点一语否之。论之者难以哉！然而鬼文化是长期历史形成的客观存在，且占文化史的重要部分，而且是世界人类民族思维发展过程中不可逾越的阶段，大可不必谈鬼变色。而像蒲松龄这样伟大的作家，肆意谈鬼，创造了永不磨灭的鬼魂艺术形象，这也是事实。谈鬼并不等于就信鬼，写鬼也不等于宣传迷信。同时我们也不可以今天的观点强行要求古代作家，而应当用历史唯物主义观点看待鬼文化，从鬼文化角度分析古代作家笔下的鬼文学。



一、灵魂观念的历史唯物主义理解

鬼文化是由于人的死亡、丧葬、招魂、祭祀等衍化出来的一种虚幻的文化现象。鬼魂观念来自人对自身生理现象以及周围世界的一种误识和原始思维经验。这种观念一旦产生，便具有一种强大的魅力，渗透到人类思想的深处，形成一种文化，左右人们的世界观，形成全民性强固的文化流。长期以来，由于科学水平的局限，人类不能如实认识客观世界，对有些自然现象不能作出合理的解释，便对鬼神的有无持保留态度。直至今日谁也难以断定世界上是否真的有过鬼神，谁也无法证实古往今来所有的鬼故事都是谎言，所以连不言“怪力乱神”的孔子儒家学派也抱着“姑妄言之姑听之”的态度，蒲松龄大约和他的好友王渔洋一样，“妄叙幽冥之录”，“仅成孤愤之书”，他是有所“寄托”的。也就是说，他是在讲鬼故事，而不是在作鬼哲学论文，所以我们应还《聊斋》本来面目，从鬼文化的角度，看鬼文学所达到的艺术高度，看蒲松龄怎样提高了鬼文化在文化史上的地位，而且是空前绝后的，这是本文的要旨。下面拟分四个部分来谈此问题。

原始先民初登历史舞台的时候，不只为壮美奇妙的大自然所吸引，还必须每日奔波在荒山野岭，与各种野兽搏击射猎，才能获取生活资料以活命。在人与野兽和大自然的搏击中，时常会遭到突然死亡的现象，甚至一阵大雷雨或风雪严寒袭来，人也会倒地不再起来。于是他们感受到了自然与生息、呼吸和生命的关系。在生死攸关之际，人们仿佛看到了叫作生命或灵魂、灵力的东西，离开肉体而去。人是死了，不再活动，而灵魂也许藏在什么地方存活下来。原始人有睡觉、人梦而又醒来的经验，他们不相信人真的会死亡，以为死亡是有人用巫术加害的结果。即使承认有死亡现象，他们也不相信支配人体活着的特殊物质（灵魂）也同时死亡，认为







在巫者施术之后，人们依然能够活转过来。于是有了万物有灵和灵魂不灭之说。

先民这种幼稚的想法不是无因的。因为他们在睡梦时也有过多彩的世界。梦中有各种各样的奇遇，简直是另外一种境界，醒来仍然回到现实生活中来，看得见，摸得着，丰富而具体。于是他们把梦中景象推及死亡现象，并且推己及物，和外界自然现象联系起来，便产生了万物有灵、思想和灵魂不死观念。正如茅盾在《中国的神话》一书中所说："原始人的思想虽简单，却喜欢去攻击那些巨大的问题。"他们追究着宇宙缘何存在，生命从哪里而来，又到何处去，孜孜以求诸种神话和传说，都带有很大的神秘性。原始社会极为低下的生产力和人们幼稚的思维能力和好奇心正是原始宗教和巫术产生的根源。鬼文化正是在这种极为低下的生产力和人们的原始宗教心理下产生的。于是鬼文化便成为我国史前文化的重要组成部分。

考古所见，北京山顶洞人和仰韶文化墓葬中都有向死者尸体撒赤色铁矿粉末的习俗，研究者认为这是古人认为生者与死者有血缘关系的象征。仰韶文化还流行瓮棺葬，瓮棺上凿有孔洞(今永宁纳西族亦有此俗)，是供灵魂出入用的，可见灵魂的崇拜和信仰，在旧石器末期和新石器时代即已萌发。鬼魂观念古已有之，渊源久远，世界各民族由于所处历史阶段大略相同，他们在远古时代也产生了万物有灵观念和灵魂不死观念，而且这种历时悠久的灵魂观统治着人类的思维活动。一直到19世纪英国人类学家泰勒才从理论上加以说明，称它为"万物有灵说"。恩格斯便从原始人从自身认识和生活体验中作出生理上和心理上的说明，才对灵魂之产生给予历史唯物主义的说明，是对死亡与灵魂之说神秘力量的权威性的唯物主义的解释。他说：





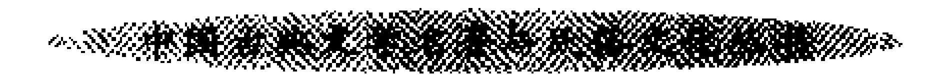
> 在远古时代，人们还完全不知道自己身体的构造，并且受梦中景象的影响，于是就产生了一种观念：他们的思维和感觉不是他们身体的活动，而是一种独特的、寓于这个身体之中而在人死亡时就离开身体的灵魂的活动。从这个时候起，人们不得不思考这种灵魂对外部世界的关系。既然灵魂在人死时离开肉体而继续活着，那么就没有理由去设想它本身还会死亡，这样就产生了灵魂不死的观念。①

今日之民族学资料仍能证实恩格斯关于灵魂观念产生的合理性。我国云南少数民族阿昌族、佤族和景颇族等都特别忌讳在熟睡做梦时，有人把他叫醒。阿昌族男子都佩带腰刀，白天劳动过后在田中休息时要把腰刀放在身边，若有人在他熟睡时把他叫醒，他立刻拿起腰刀和他拚命。因为他们的民族自古留下一种习惯，认为人在熟睡时，灵魂会离开他们的肉体随便到哪里游荡去了。如果此时被唤醒，灵魂归来，无处栖息，人就会死亡。

在东北赫哲族萨满教信仰中，认为人有三种灵魂，一种是生魂，一种是游魂，一种是转生魂。首先生魂（赫哲语称为“干菜”），即生命魂，它始终和生命结成一起，到生命终结时它立刻离开肉体。其次是游魂（赫哲族称为“哈尼”），亦称思想魂。它常可以暂时离开肉体自由飘逸，像人们在睡梦所遇到的情况一样，演绎着各种奇丽的故事，而他的肉体本身则只剩余气，形成睡态或魂不守舍的状态。癔病、失迷者当属此类。再次是转生魂（赫哲语称费雅库）。它是灵魂信仰中最晚出的一种，其特点是当人已死去，灵魂离去后又获得再生能力，这种转生魂则变成鬼，可以投胎转世。这是接受佛教轮回转世思想而形成的观念。



① 恩格斯《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，人民出版社 1962 年版。





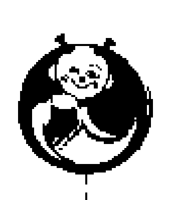
在汉族传统观念中常是三魂凝聚为一种魂，或称魂魄①。同时具备生魂、游魂和转生魂的功能，因情况而异。在某一特殊时刻如梦境或惊吓则变成特殊精神现象——游魂，暂时离开肉体而去，然后再回附肉体。死亡后，灵魂无所依附，便成为亡魂，这种亡魂也是不灭的，圣者升仙，恶人堕入地狱，一般经过六道轮回再转生为人畜。

正是由于梦幻经历的结果，古代先民以为世界背后有一种神秘的力量在支配着自己和人类的行为，这就是人类学上所说的"灵力"。灵力通俗的解释，也即灵魂的神力。对灵力的信赖，有着广泛的民族学上的证据。这种灵力无处不在，在拉米尼西亚称为"马那"或精灵。它不一定具有人格意义，但作为一种特殊的灵格，它的威力不但寓于人体中，同时也寓于兽类、鸟类或无生物中。据说灵力作为一种精灵，无处不在，有一种特殊的活力。"灵力"之说的提出，虽早于"万物有灵"说，实质上还是反映出原始人对自然界不同角度的把握，仍属于万物有灵说的范畴。正是在灵力观的基础上把灵魂与肉体分开来，原始人对梦幻、影子等一系列生理或心理现象持有误解，便把梦中的自我视为"第二自我"，赋之以超人的特性，使之与肉体分离开来。这种现象一经与死亡现象联系起来，便自然而然地发展为以死者为对象的鬼魂观念。

对于所谓灵魂——鬼这种无可奈何的异类，人们害怕它又信仰它，并在行为上做出种种举措：膜拜它，祭祀它，同时又厌恶它，驱逐它。这样的矛盾思想，在世界各民族中都是共同的，合乎规律的心态。因此鬼文化是发轫于原始社会，形成于古代社会，具有普遍性的一种文化创造。直到今日，不只中国有悠久的鬼文化传统，在清明、阴历十月初一有鬼节，要给死者扫墓、送寒衣，上坟祭祀，



① 北周卢辩注《大戴礼·曾子天圆》："神为魂，灵为魄，魂魄者阴阳之精，有生之本也。及其死也，魂气上升于天为神，体魄降于地为鬼，各反其所由出也。"



其他一些国家也有鬼节，祭祀亡灵，如美、法等国以阳历十一月一日为鬼节，人们化装成鬼模样，戴假面具装鬼，扮演巫婆跳舞，吓人取乐。保加利亚的孩子们在东正教的节日里（3月12日）还玩火流星游戏，驱赶"邪恶灵魂"（类似我国放鞭炮驱邪），都应当被看作是鬼文化传统的遗留。

二、中国鬼文化的产生和发展

中国鬼文化有着历史悠久的普遍性和实践性。远在石器时代已经出现灵魂观念。随着灵魂观念的出现，产生了鬼文化。在殷商时期甲骨文中已有鬼字，并有"鬼方"的记载。

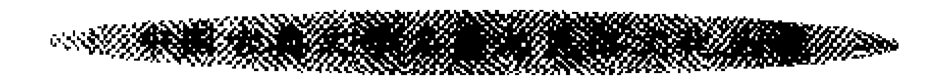
鬼，从田，从人，或从示，字像人戴奇特的面具，以示非人面似鬼。《说文》："鬼，人所归为鬼，从人像鬼头，鬼阴气贼害。从厶。䰟故从示。"卜辞："贞：亚多鬼梦亡疾四月。"《周礼·祭法》："众生必鬼，死必归土，此之谓鬼。"《列子·天瑞篇》：精神离形各归其真，故谓之鬼，鬼者归也，归其真宅。

鬼字用作方国名有"鬼方"："己酉卜，宾，贞：鬼方易亡，祸五月。"《易经·既济》：高宗伐鬼方，三年克之。"注鬼方，北方国也。"又《说文》："甶，鬼头也。象形。"甶，（甲骨文𠂤）为独体象物字。非田地之田，本义是鬼头。故章太炎认为古时怪兽与人鬼不甚分别，魑、魅、魍、魉可作鬼神禽兽之通言。人按自己的理解人死成鬼，而鬼是近于兽类的怪物，是可怕的，故人皆畏之。"畏"字的结构即来自鬼头。《说文》："畏，恶也。从甶虎省，鬼头而虎爪，可畏也。"故最初的鬼大皆恶鬼。

在古人的灵魂信仰中结合人事关系建立善恶观念的同时，也即出现了善鬼和恶鬼。善鬼和神是帮助人的，恶鬼是害人的。考古资料说明早在新石器时代的仰韶文化中已有"凶死"和"善终"不同概念，以及凶死者必为厉（鬼）的观念。研究者提出仰韶文化的








成人二次葬的瓮棺葬是对"凶死"者的一种葬俗。认为凡是凶死者,其灵魂也是恶的,禁止与本族人同葬在一个墓地,或者谓其冤死,必为"厉",或者无后者亦为"厉"。

鬼魂观念到殷商时期有了突出的变化,即与祖灵观念的结合。与祖灵观念的结合,则是更大规模地动员了善鬼帮助人们战胜恶鬼。因为祖先神(先鬼)是被认为最可靠的保护神。

按殷人卜辞中所崇拜的神鬼内容有三类:一是天神上帝,日月星辰;二是地祇和社稷之神,四方之山川、巫祀;三是人鬼祖先神,先公先妣诸母、诸子、旧臣等等,先世或当世的死者形成的新鬼族。正如《礼记·表记》所云:"殷人尊神,率民以事神,先鬼而后礼。先罚而后赏,尊而不亲。"三代(夏商周)时期对事鬼神的态度各有不同,夏朝遵奉天命,敬鬼神而远之,不以宗庙为事,而重视朝廷中的事,故特别重视祭天。到殷代就特别尊重祖先神,率全民以事鬼神,而且是先祭宗庙祖先,后讲朝政礼仪。"先鬼后礼"原注是"谓为宗庙外朝廷也,礼者君臣朝会,凡以挚交接相施予"。即先祭祀宗庙鬼神,然后讲以礼品结交上司、讲君臣之礼。对人是先罚而后赏,对鬼神是尊而不亲的。到周代则是"尊礼尚施,事鬼神而远之",其赏罚都依爵位等级办事,是"亲而不尊"的。

从上述史料中可以看出,殷人尊重鬼神,全民信鬼神,重视宗庙祭祀,给中国鬼文化打上了鲜明的宗法社会的烙印。至今在各种葬仪中,人们都力使死者灵魂回归到祖先所居之地,使新的亡魂得到祖先的庇护,同时活着的子孙也要借助祖灵和新死的父母鬼灵的保护,以战胜任何邪恶势力的侵害。实际上在殷代,祖先神就披上了上帝神的外衣,殷末诸帝的名字就直贯以"帝"字(如帝乙、帝辛)的名号,上帝与祖灵崇拜实际上是天人合一思想的初始阶段。此后于汉代更形成天人感应、人鬼感应的强大精神力量,并形成神鬼难分的一种超自然的神秘力量统治着人们的精神世界,构



成中国鬼文化的两大特点，一个是天人感应，一个是神鬼难分。



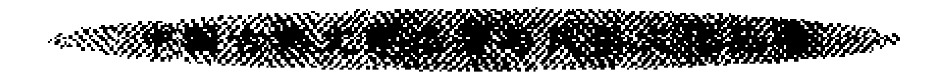
由于切近人们生活者莫过于天地之神与祖宗之神，所以古人以为天地生万物，为万物之主，是最大的神，正如《说苑·修文篇》所说："神者天地之本，而为万物之始也。故曰天神引出万物"。天曰神，地曰祇。凡事理微妙难穷者，风雨云晦"圣而不可知者"，皆认为是天帝意志。人事受制于天，而天帝是通晓人情物理的，天人可以互相感应，通过神职人员巫师的传达，天帝可以满足人愿。《山海经·大荒西经》说灵山上有十巫，"从此升降。百药爰在。"既可以通地祇，又可以达天帝。

在古人观念中，鬼之优越者可以成神。特别是把有功于氏族的祖灵拔擢为神格，是最为普遍的精神现象。古时祭祀要设尸，以嫡孙代替死者享祭（以血缘关系，神而灵之），其后以木主代灵位，"宗庙之主，以木为之，长尺二寸，以象先祖。"女祖先附之。族人遇有危难，首先祭拜祖宗，请求保护。人民所崇拜者，除一般祖灵之外，特别重视那些曾经建功立业的有德者，正如《礼记·祭法》所说，"凡祖者、宗有德"，"有庙墠等能受祭者为神。无之而不受祭者则为鬼。"即是说一般的死者只是鬼，除为子女简单地祭祀之外，不能入宗庙升为神格——祖先神受到全族的祭祀。受宗庙祭祀有两个前提条件："一曰报功，一曰修先。报功以勉力，修先以崇恩。"（王充《论衡》）这是说死者有功可报祖神，对死者及未死者都是一种勉力；对后人来说修先人之德以崇奉其恩泽，无论对死者和生者都是一种教化。

在中国思想史上，鬼文化占有特殊的历史地位。儒家、墨家、道家、阴阳家都直接涉及鬼神思想。

儒家是入世的伦理观念体系，自然继承殷周的鬼文化传统而加以改造。其特点是在天人合一的思想基础上，尊重祭祀天神祖灵，却"不语怪力乱神"（《论语·述而》），又曰："敬鬼神而远之，可谓







知矣。”(《论语·雍也》)按:知—智也。主张神道设教(《周易·观》:“圣人以神道设教,而天下服矣。”),把鬼神观念作为推行仁道教化的思想工具。

道家以长生为务,追求神仙之术,不甚言鬼,但承认鬼神异域的存在。讲阴阳、符录,实际上是继承原始宗教的巫术,认为巫师是打通人鬼天人之间的神使,这和史前时期巫史并行的传统是一派相承的。

墨家也讲神道设教,欲借鬼神的权威以开展其兼爱、非攻的政治纲领。但它不像儒家那样,对鬼神的存在持两可的态度,而是断定有天(神)有鬼,在肯定鬼神存在的基础上“尊天事鬼”,即尊神用鬼。

阴阳家的态度,请看《前汉书·艺文志》:

> 阴阳家者流,盖出于羲、和之官,敬顺昊天,历象日月星辰,敬授民时,此其所长也。及拘者为之,则牵于禁忌,泥于小数,舍人事而任鬼神。

同书又说:“阴阳者顺时而发……假鬼神而为助者也。”

可见阴阳家的鬼神观是较为落后的:或不问人事而任凭鬼神思想泛滥,或借鬼神来助己行事,都没有儒家慎重深沉。但他们几家有一点是共同的,都是神道设教,用鬼神之力教化人民,以达到其政治目的。其中特别是儒家,将伦理道德观念注入到灵魂信仰之中,加以制度化,成为人们行动的准则,使鬼文化从自发状态向社会性转变,为后世所传承。蒲松龄的鬼神观基本是属于儒家思想范畴的,此待后论。





第二节　古代幽都及佛教地狱观念

一、灵魂的归宿——古代幽都

如上所述，“鬼者归也”，“人死曰鬼”，这是中国人最早、最通俗的关于鬼的定义。但鬼归何处呢？魂归地下，鬼赴幽都，乃是自然的归宿。所以先民早就创造了冥府的环境，幽都之名也早见于《山海经》和《楚辞》。

《山海经·海内经》曰：“北海之内，有山名曰幽都之山，黑水出焉。……有大幽之国，有赤胫之民。”

《海内西经》曰：“海内昆仑之虚，在西北，帝之下都。昆仑之虚，方八百里，高万仞。上有木禾，长五寻，大五围。面有九井，以玉为槛。面有九门，门有开明兽守之，百神之所在，在八隅之岩，赤水之际，非仁羿莫能上冈之岩。”

《山海经》之外，其他文献中也有类似的记载，如《淮南子·地形训》说：

> 禹掘昆仑墟以下地，中有增(层)城九重，……旁有九井，……是其疏圃。疏圃之地，浸浸黄水。黄水三回，复其源泉。

“帝之下都”，幽都之山，每面九井，面有九门，且有猛兽把守，百神所居之地，又层城九重，当即冥府森严的写照。九井、黑水、黄水，研究者认为大约即九泉，黄泉之下的初意。

又如《楚辞·天问》：“日安不到，烛龙何照？”王逸注曰：“天之西北，有幽冥无日之国，有龙衔烛而照之也。”






此无口之国，当即指幽都而言。而稍后的《博物志》又将幽都的地盘写得广无边际：

> 昆仑山北，地转下三千六百里，有八玄幽都，二十万里，地有四柱，地柱广十万里，地有三千六百轴，犬牙相牵。

可见，在先民想像中的幽冥世界是在昆仑山以北极北之地，其地十分广阔，阴冷而恐怖。所谓"鬼方"当也即在这里。

在中国古代五方四象中，东方青色，西方白色，南方红色，北方玄(黑)色，中央黄色。四象之中，左青龙，右白虎，南朱雀，北玄武，北方属水，代表黑色。是古人想像中幽冥世界的自然环境。

那么冥界的主宰是谁呢？从记载上看，最初的冥王当是后土之神。

《楚辞·招魂》王逸注："幽都，地下后土所治也。"

后土是共工的儿子，它是社神，"能平九土，故祀以为社"，是司土地之神。也有人认为西王母在昆仑山上，"主知灾厉五刑残杀之气"，是刑杀之神，实际是做了冥王。在研究者看来，神荼、郁垒、宗布、尺郭(能食恶鬼)也都是主宰冥界之神。但其时还没有阎王之称。幽都说是在北方昆仑之虚，也因民族不同、居地不同而有异，凡各族的神山，也都有归藏死灵魂的资格。

《后汉书·乌桓传》记载："中国人死者魂归岱山。"也有契丹人死魂归黑山，乌桓人神灵归于赤山的记载。除岱山(泰山)在山东，黑山、赤山，皆在东北北部。南方各族大多也都有他们寄寓骨魂的神山、灵地。长沙马王堆一号汉墓出土的帛画中，将宇宙分为三层，上方为天界，为神所居地，象征未来；中间为人界，象征人事和现实；地下为阴界，象征死亡和鬼界。萨满教也分宇宙为天界、人界、地界(鬼界)，人鬼只有成神才有资格升入天界。此皆原始巫教





宇宙观。可见鬼神所居之超现实的天界和冥界，在先秦时期已基本形成。

二、佛教的传入与地狱观念的形成

随着历史的发展，印度佛教的传入，地狱观念也随之传入中国。如果说中国原始幽都只为虎豹恶鬼把守镇压而已，则佛教地狱的冥刑更形完备了。

佛教在汉明帝时(东汉永平七年前后，约当公元 64－67 年间)传入中国。“初，明帝梦神人金身丈六，项有日月光，以问群臣。或曰‘西方有神，其名曰佛。陛下所梦，得无是乎？’于是遣使天竺，问其道术，而图其形像焉。”(《后汉书》卷十)太史傅毅对明帝的梦作了解析，说明西方有佛。明帝乃遣中郎将蔡愔、秦景，博士王遵等 18 人出使西域求之，遇沙门迦叶摩腾、竺法兰二人，得佛像经卷，载以白马，归洛阳建白马寺。二僧译出 42 章经，是为中国有寺僧佛经之始。佛教在中国经三国两晋南北朝而隆盛，除上层佛门高僧讲佛学哲理，在思想史上起重要作用外，在民间影响最深的是，佛家以人生为空幻的思想、因果报应的思想、以及轮回转生观念。佛教讲六道轮回。“六道即天道、人道、阿修罗道、畜生道、饿鬼道、地狱道。此六处为众生轮回之道途故曰六道；众生各依其业因而趣向之，故又云六趣。《法华经·序品》：“六道，众生生死，所趣。”(《辞海》)按趣即趋也。根据人生业因，托生到某一道去。所以人生是个轮回的痛苦圈和生死圈。善者去上三道，恶者去下三道，如此循环不已。只有修炼成佛才能超出生死圈。地狱是梵文 Naraka (那洛迦)的意译，意为地下众生受磨难之所，相当于冥界、幽都，但却突出了死后到阴间所受的惩罚。即无论生前贫富贵贱，死后都要受到冥王公平的审判。即无论在现实生活中有怎样的阶级关系，人事关系，压迫或被压迫者，剥削或被剥削者，欺诈或被欺诈







者，杀害或被杀害者，通过阎王的审判，善者升天，恶者下地狱，都能得到公平合理的处理。阎王更有掌握生人寿命的权力，善者长寿，恶者短命。这些观念对各阶层受苦难的人给以极大的安慰。调整了人们不平衡的心理。因而佛教在中国历史上倍受欢迎，深入人心。

中国传统的道教，专求长生不老，解决今生问题。但长生不可求，升仙亦无望，道教的理想常是不能兑现的；而佛教则把希望寄托在来世，今生无法看见，便有很大的欺骗性。今生不平事，阴司可雪冤便有极大的吸引力。劝人为善，有其积极意义；而虚妄的来生果报，却迷惑了无数生灵。

佛教中的地狱系统名目既多，也特繁杂。据赖亚生所著《神秘的鬼魂世界》（人民中国出版社）一书第二章所引材料，有根本地狱、近边地狱、孤独地狱、十八层地狱等等。每种地狱又包含很多项罪名及酷刑种类，无需细述。兹据该书所引人们熟悉的十八层地狱和十殿阎君材料，简录于此，以作研究《聊斋》者参考。

十八层地狱：佛教有一部《十八泥梨经》，“泥梨”为梵语之地狱，故此经又名《十八地狱经》。十八层地狱依次为：

1. 泥梨地狱。 2. 刀山地狱。 3. 沸沙地狱。 4. 沸屎地狱。 5. 黑身地狱。 6. 火车地狱。 7. 镬汤地狱。 8. 铁床地狱。 9. 嵫山地狱。10. 寒冰地狱。11. 剥皮地狱。12. 畜生地狱。13. 刀兵地狱。 14. 铁磨地狱。 15. 冰地狱。 16. 铁footnote(册)地狱。 17. 蛆虫地狱。 18. 烊(烧)铜地狱。

此说早在南朝时已十分流行。如《梁书·诸夷传·扶南国》云：“其后西河离石县（今山西西部）有胡人刘萨何，遇疾暴亡，……经十日更苏。说云：有两吏见录，向西北行，不测远近，至十八地狱，随报重



轻，受诸楚毒。”唐代更依据这种地狱观念，在山西蒲城柏山建筑“十八层地狱”，全部建在地下，呈纵向排列，至今犹存。



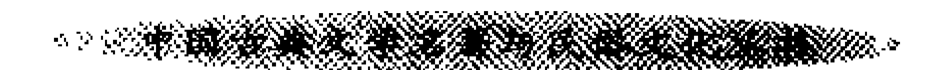
佛教不仅有众多的地狱以及各种刑具，让亡魂在此以生前行为的善恶受到或轻或重的制裁，而且还有以阎王为首，佐之判官、鬼吏、鬼卒的一整套管理地狱的官僚制度。

阎王或译作“焰魔罗王”、“天阎魔”、“阎罗王”、“阎罗”，系古代印度神话里掌管阴间之王，在《梨俱吠陀》中即已出现，后来被佛教吸收，以之为地狱阴间之主。故慧琳《一切经音义》说：“焖魔，……此司典生死罪福之业，主司地狱八热八寒以及眷属诸小狱等，役使鬼卒于五趣中，追罪摄人，决断善鬼，更无休息。”据说阎罗王原为毗沙国王，“阎罗王者，昔为毗沙国王。经与维陀如生王共战，兵力不敌，因立誓愿为地狱主。臣佐十八人，领百万之众，头有角耳，皆悉忿怼，同立誓曰：‘后当奉助，治此罪人。’毗沙王者，今阎罗王是。十八大臣，今诸小王（判官）是。百万之众，诸阿傍是。”[①] 一说阎罗王乃兄妹两人，皆“作地狱主，兄治男事，妹理女事，故曰双王。”[②]

阎王属下有十八个判官，分管十八地狱。另有牛头、马面、夜叉、罗刹等诸多鬼卒，司刑罚之事，均由其执行。据《铁城泥梨经》，这牛头“于世间为人时，不孝父母”，死后为鬼卒，牛头人身，在地狱巡逻访捕逃跑众罪人。而马面，据《楞伽经》说：“亡者神识，见大铁城，火蛇火狗，虎狼狮子，牛头狱卒、马面罗刹，手执枪矛，驱人城内，向无间狱。”马面与牛头均为阎王、判官麾下具体办事者。夜叉也是地狱中的鬼卒，有八大夜叉或十六大夜叉之说，其下还有七千小夜叉，合计数万众，负责各地狱施行刑法。罗刹所司之职与夜叉同，据说罗刹有男女之分，男罗刹为黑身朱发绿眼，女罗刹都是绝



① 《法苑珠林》卷11。
② 《玄应音义》。





色美女。数量相当大，仅女罗刹就有八大罗刹女，十大罗刹女，十二大罗刹女，以及五百罗刹之说。至于小罗刹就更不计其数了。

可见佛教的地狱观念是很完备的，不仅可将亡魂依善恶区别对待，施以不同的刑罚；同时，地狱中又有大大小小的裁决者与执行者，使之对死灵的惩罚有了充分的保证。而这些正是中国远古幽冥世界观念中不曾有过的。

不过，佛教传入中国后不断被中国化了，佛教的地狱观念也不例外。这突出表现在：第一，吸收了中国上古冥界观念中的某些因素；第二，吸收了中国的官吏体制。

例如，中国上古有九个土伯分掌地下九层之说，汉化的佛教地狱也出现了“十殿阎王”。研究者认为，这是“从原始宗教和神话中发展而来的。”据《玉历宝钞劝世文》、《玉历钞传警世》等书，这十殿阎王的名目、职掌分别是：

第一殿，秦广王蒋：保送生前善人到西天极乐世界，将恶人打入地狱受审。

第二殿，楚江王历：掌管割舌地狱（第一地狱），凡生前谗言害人、挑拨离间者，割其舌头；剪刀地狱（第二地狱），剪掉诱拐妇女者之手指；吊铁树地狱（第三地狱），凡挑拨父子兄弟失和者，倒吊于铁树之上。

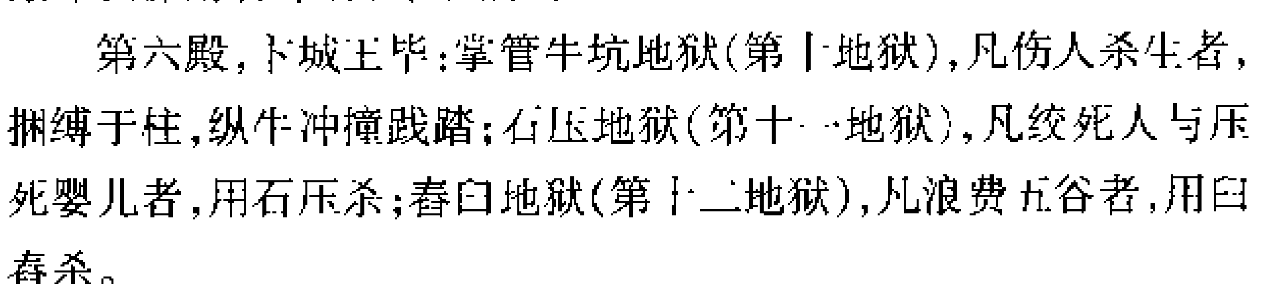
第三殿，宋帝王余：掌管孽境台地狱（第四地狱），不认罪者，一照便善恶分明；落蒸地狱（第五地狱），长舌妇女，诬陷人者，送入蒸笼。

第四殿，五官王吕：掌管铜柱地狱（第六地狱），凡杀人放火者，让其抱热铜柱；剑山地狱（第七地狱），凡杀生及亵渎神佛者，令裸体上剑山；寒冰地狱（第八地狱），凡通奸杀人、教人赌博、不仁不孝者，令其裸体坐冰。



第五殿，阎罗王仓：掌管油鼎地狱（第九地狱），凡盗窃、诬告、

敲诈及谋财害命者，令下油锅。



第六殿，卞城王毕：掌管牛坑地狱（第十地狱），凡伤人杀生者，捆缚于柱，纵牛冲撞践踏；石压地狱（第十一地狱），凡绞死人与压死婴儿者，用石压杀；舂臼地狱（第十二地狱），凡浪费五谷者，用臼舂杀。

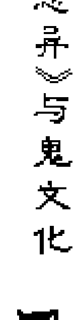
第七殿，泰山王董：掌管血池地狱（第十三地狱），凡亵渎灶神与公婆之产妇，不孝敬老人，虐待前房子女，不贞尼姑，诱拐妇女为娼者，均浸入血池；枉死城地狱（第十四地狱），咬死、吊死、自杀者，监禁于此；木檪地狱（第十五地狱），凡犯有盗墓或侵犯死者行为的，钉以木檪。

第八殿，都市王黄：掌管刀锯地狱（第十六地狱），凡犯忤逆不孝者，即归八殿审判，八殿又有车崩、碎刮、开膛等十六小地狱；落磨地狱（第十七地狱），僧道不惜米粮，沦为盗贼杀生者，投入石磨。

第九殿，平等王陆：掌管火山地狱（第十八地狱），凡破戒僧道及放火烧山者，投入火山。

第十殿，轮转王薛：掌管最后判决，令恶人转生禽兽或使其永不能转生。善人则护送西天极乐世界。

在这里，十殿阎罗都有中国的姓氏，其中第七殿泰山王，很可能就是从中国古代以泰山为阴间，以泰山府君为阴王的观念衍化而来的。这套汉化了的十殿阎王，又仿照了我国封建社会的衙门设置制度。从《唐太宗入冥记》变文中，太宗于冥间所见也可以获得极形象的证明。如阎罗王乃一副人间帝王形象，而判官则是唐代的官职，如仿朝廷文武分位，有左右判官，十殿阎王，判官数量甚多，数不胜数。主要的有四位：掌刑判官、掌善簿判官、掌恶簿判官、掌生死簿判官，其中掌生死簿判官最为重要。据民间传说，这









位主掌人之生死的判官，叫做崔珏。[1]《西游记》、《三宝太监西洋记》、《列仙全传》等均附会此说。

佛教中替阎罗王执行刑狱诸事的原是牛头、马面之类的罗刹、夜叉，并无专门勾魂之鬼卒。黑、白无常的出现是中国化的结果，估计是宋以后的设想，一左一右，一黑一白，体现出中国固有的阴阳观念。在俗信中，黑白无常执行阎王的旨意，到人间来勾魂，谁见到它们，就要寿终正寝，所以"无常"往往成了死亡的代名词。有趣的是，为了与十殿阎王(而不是十八地狱)观念相适应，在较后的冥界观念中，创造出了职司"灌迷魂汤"的新鬼吏孟婆。据《阎王经》说，各类鬼魂在诸殿受苦后，押往十殿交与轮转王投生。凡发往投生者，"先令押交孟婆神，酾忘台下，灌迷魂汤，使忘前生之事"。这位孟婆的前身，自然也是中国化了的，据《玉历至宝钞·玉历之缘起》，是前汉人氏。因此在民间传说中，每每有碰巧没喝上迷魂汤，投生后前身记忆历历在目的趣事。

总上所述，可见鬼魂以及鬼魂所寓居的冥界观念，并非舶来品，而是古已有之。不仅汉族有，其他少数民族也有。但中国古代的冥界观念比较原始而粗糙，佛教传人之后的地狱冥府，结合历代王朝统治的不断强化，却更形完备了。《鬼狐传》的冥府深受佛经影响，形成强固的暴力镇压机构，包括主宰的阎罗，相位的判官，执事的鬼役，以及惩治恶鬼的地狱和酷刑，看起来简直就是人间专制机构的翻版。加上因果报应的思想纽带，实质上这就是儒教化了的佛家普渡众生虚构的惩恶劝善的教化工具。《聊斋》的作者则借用这一工具抒发自己对黑暗官场与污浊世风的"孤愤"、抗击，至于地狱鬼神云者，作者不过是"妄续"，未必信其有，读者只要会其意，亦不必斥其妄，如斯而已。



---

[1] 《宋人轶事汇编》卷三



第三节　传统志怪小说对《聊斋》的影响

中国鬼文化的研究范围相当广泛,它也包括人死后的一切灵学活动范畴,一些超现实的神仙世界。有些研究者是从神话学入手研究鬼文化的,因而得出了"鬼话是中国神话形成的中介"的结论,这就把"鬼故事"提高到应有地位,很符合实际地、有程序地道出了人鬼关系先于人神关系。徐华龙先生于1989年第二期《民间文艺季刊》发表了《鬼话:中国神话形成的中介》一文,提出了中国神话形成之前,有一个鬼话阶段的命题:

> 中国神话形成的中介,就是鬼话,离开了这个中介,就没有了神话这较高一级的艺术形态。因为人死后,第一阶段是变成鬼,然后再从鬼中分化成善鬼(即神)和恶鬼。这是中国民族宗教发展史上的一条普遍规律,已在我国许多民族历史上得到了大量的坚实的证明。由此,我们可以看到,在第一阶段中,出现鬼之后,随之亦出现有关鬼的种种传闻,即可称为鬼话,它是形成中国神话的重要阶梯。①

从中国文学发展史看,上古多神话,秦汉间因方士及道家之徒的求仙生活而产生仙话,都是以鬼话为中介。及至魏晋以后,志怪小说兴起,就因人和现实生死关系了解得更实际,而注重于鬼话了。

这也和时代背景有关。魏晋南北朝时期,由于长期分裂,战争



① 引自徐华龙《中国鬼文化·前言》,上海文艺出版社1991年版。




频仍,阶级斗争十分激烈复杂,批评朝政的士大夫、文人遭到统治集团的残酷镇压、如孔融、祢衡、杨修、稽康、潘岳、陆机、陆云相继被杀。刘伶、阮籍以嗜酒长醉不醒得免。司马昭欲与阮籍结儿女亲家,阮籍醉卧60日,使昭不得言,乃止。魏晋文人不仅怕读政治,而且尽量回避政治,以游山玩水,隐居致仕,谈玄说怪,以酒浇愁为务。因而清淡之风大盛,在多种宗教思想——佛教的、道教的、方术、谶纬之学影响下,产生了谈神仙、鬼怪,隐士、异人的故事。它们经文士的采集、编写,再加上秦汉旧时的轶闻和民间新起的传说,就形成了杂谈怪异的"志怪"小说。最著名的有张华的《博物志》、《列异传》(后者亦有称魏文帝所撰者),干宝《搜神记》、任昉《述异记》、王嘉《拾遗记》、王琰《冥祥记》、颜之推《冤魂志》、吴均《续齐谐记》、祖冲之《述异记》,还有假托陶潜写的《后搜神记》,假托班固写的《汉武故事》、《汉武内传》,假托东方朔写的《神异经》、《海内十洲记》等等。在这些谈鬼说怪中,也有些是富有人民性和斗争性的民间故事,如《搜神记》中的《干将莫邪》、《李寄斩蛇》、《韩凭夫妇》、《河间男女》、《紫玉》,后两篇可算是幽婚故事的滥觞。如紫玉是吴王幼女与童子韩重相恋,答应嫁他。可是吴王拒绝韩家求婚,紫玉相思而死。及韩重游学归来,到坟上痛哭;紫玉显魂在家内成婚,临别赠珠。为吴王知,判韩重为盗墓贼鸨欲严惩。紫玉再显魂相救。这类故事的简单情节,表示了古代男女的坚贞爱情,生死不渝,灵魂出现具有积极意义,为后世提供了广泛题材。

在长期封建社会里,以佛家为首以及佛道两家也都是相信鬼神,假鬼神以设教,宣扬仁义忠信的道德观,是当时、乃至后世的社会风气。

民间鬼故事(鬼话)是神话的中介,也是鬼文化形象的证词。如前所述,有它深厚的民俗文化基础。在文学创作上,从古代神话传说到魏晋六朝志怪小说乃至唐宋传奇,故事流传范围之广,数量



之多，都是首屈一指的。它自成一派，在文学史上占有相当位置。正如鲁迅在《中国小说史略》中所说：



> "中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽，会小乘佛教亦入中土，渐见流传，凡此皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋讫隋，特多鬼神志怪之事。其书有出于文人者，有出于教徒者。文人之作，虽非如释道二家，意在自神其教，然亦非有意为小说，盖当时以为幽明虽殊途，而人鬼乃皆实有，故其叙述异事，与记载人间常事，自视固无诚妄之别矣。

随着社会文化的发展，比及唐宋，人们已不满足于简单的鬼怪故事，而是向往文学创作。传奇小说即是根据市民生活这种需要应运而生的。于是以鬼灵故事为题材的《独异志》、《离魂记》等相继问世，(宋)李昉所辑《太平广记》500卷，集前代野史、传闻、小说之大成，引用图书多达470余种，分为92大类。其中涉及鬼文化的鬼怪故事、僧道、神仙、鬼类、狐类、再生类、悟前生、冢墓、妖怪等，占有相当大的比重，仅只鬼故事就多达数百种，成为鬼怪小说的集成。到了后来，又有进一步的扩展。变文、传奇、白话小说、傀儡戏，如雨后春笋般，沛然兴起。其中讲述鬼魂和地狱故事的代表作有《唐太宗魂游地府》(见《朝野佥载》、《太平广记》卷146)，展示了佛教思想当中地狱文化的面貌。更多的是见于各种笔记志怪中形形色色的鬼故事，形成文学派别的一支，直到明清时期，史不绝书。但这些作品的写作手法比较朴素，除个别篇章外，仍处于叙事讲述的水平，缺乏艺术的形象性，只是下里巴人，而非阳春白雪。包括袁枚的《子不语》，纪晓岚的《阅微草堂笔记》都只是记叙体裁，固守著述者的尊严；而且责备蒲松龄的《聊斋》"非著述之体，且议







其繁衍"，但他们不得不称道"《聊斋》乃才子之笔"，是高级的文学创作。蒲松龄比他同时写鬼故事的人高明的地方，正是由于他聚一生的精力，抒写其孤愤之情，"有意作文，非徒纪事"，成为鬼灵形象的艺术高峰，以高品位的艺术品，给人们展示了人间百态和眩目的鬼灵世界。兹就《聊斋志异》一书中鬼故事的繁富及其各种类型论述其成就。

第四节 《聊斋志异》鬼故事类型

《聊斋》鬼故事内容十分丰富，合计约共170多篇，占全书三分之一，它继承了前代鬼故事的各种类型，千姿百态，反映了人文历史的各个方面，大体可分七种类型：

(一)人鬼恋爱型(幽婚故事型)，(二)冥府吏治型，(三)恶鬼害人型，(四)善鬼成神型，(五)感恩图报型，(六)轮回果报型，(七)奇癖痴迷型。

这些故事各有其深刻的主题，奇妙的情节，生动的语言和个性鲜明的艺术形象，构成前所未有的以鬼灵为主角的浪漫主义文言短篇小说，使鬼文化达到艺术殿堂的高峰。

一、人鬼恋爱型故事

幽婚故事，即人鬼之恋，在中国传奇小说中源远流长，占说部之首位。在魏晋志怪小说中已有大量记载，如《搜神记》中的《河间女子》、《卢充》，《列异传》中的《谈生》，《法苑珠林》中的《徐玄方女》，《离魂记》中的倩娘等。这种类型故事经常发生在野冢孤坟的环境里，男主人公夜间梦中演义了女鬼前来缠绵的艳遇，醒来却是荒冢。这类故事大约起源于古代冥婚葬俗，缘于人们对早逝的孤





男少女的同情，特别是怜惜花季少女的消逝，总以为她们未及人事，孤坟独处，不堪寂寞，便给她们以奇遇，制造出复活的故事。故自古以男主人公为人，女主人公为鬼是这类幽婚故事的原有模式，并且带有某些古代遗俗信仰及禁忌。如鬼女亲昵男子必告曰：不许烛照，三年之内不可见光。男子不及待便烛照见之，女只变了上半身，下身仍为枯骨，复活未成(《谈生》)。复活时要以青羊乳汁沥其双目(《徐玄方女》)，等等。

我国古代生活和古典文学中，一向有青年男女追求自由婚姻的传统。到了蒲松龄笔下所创造的幽婚故事，既继承魏晋以来志怪小说的传统模式，又有了男女追求爱情自由的进一步发展。蒲氏以更繁富的情节和更纯熟的高明的艺术手法，大量描写了真诚相爱的男女，逾越了阴阳阻隔，突破了生死界限，人鬼相恋，结成幽婚。如《连城》、《连琐》、《聂小倩》、《伍秋月》、《鲁公女》在内容和艺术性上都远远超过前人，使读者在惊奇哀悦的感叹中受到极大的艺术感染。

《连城》中的乔生，少负才名，为人有肝胆。对连城一往情深，为连城所刺《倦绣图》题诗，得到连城赞赏，选为配偶之后，便"倾怀结想，如饥思啗"，以连城为"知己"。当连城父亲"贫之，欲以连城另嫁盐商之子时，连城则沉痼不起。需男子膺肉合药时，乔生毫不犹疑地割下自己的心头肉，恭谨奉献；在连城死后，他亲自吊唁，一痛而绝，以身殉之。死后魂归地府，仍眷恋不舍，寻找连城，表白心迹："卿死，仆何敢生？"两人精诚相爱，终于感动了乔生的挚友，时为阴司掌政的顾生，竟使他们还魂再生，结为夫妻。这显然是受《离魂记》所写倩娘魂从王宙，以及汤显祖《牡丹亭》所描写的柳梦梅和杜丽娘生死相恋故事的影响。

《连琐》以连琐孤魂夜吟开始，思久不属，书生杨于畏续之，两情相悦，一见钟情。杨欲与为欢，女却蹙然曰："夜台朽骨，不比生






人，如有幽欢，促人寿数。妾不忍祸君子也。”于是与谈诗文，剪烛西窗，如得良友，有一个充分的人鬼恋的空间和时间，又经过曲折，得将伯之助，终至门骨顿有生意，迁坟负尸还魂，乃得为夫妇。这真是可人心意，令人羡慕的爱情：爱之绝不害之，有自我牺牲精神，又勇于大胆追求。

如此，在蒲松龄笔下，爱情不仅占有女子的全部生活，生死以之。男子的钟情专一，也不例外。这使人认识到，作者在两性相爱方面已经有了男女平等意识。男爱女，可以割肉，可以死亡；女爱男，能禁一己之情欲，清耐自守。作者由衷地赞美以生命与之的真爱，这就是在反对“存天理，灭人欲”的封建思想，有它的进步意义。

爱情的前提是什么？作者不反对郎才女貌，因为这也是审美的自然要求，但作者并不满足这个外在审美条件，更注意双方品德修养和人生品格的内涵。那就是出于男女至诚的性爱，高尚的道德，卓越的才华，以及相应的性格的契合。这些内在之美，正好和美好的形象融洽无间，于是构成幸福的婚姻和爱情。在此基础上，蒲氏大胆地塑造了一群“士为知己者死”，“女为知己者爱”的高品位幽婚爱侣形象，表现了作者崇高的恋爱观和社会理想。其进步意义，在当时伪道学统治下的封建末世，是不可低估的。另外，作者还认为知遇之情，不在美丑，“心之所好，原不在妍媸也。”（《吕无病》）在《辛十四娘》中，女主人公义气为先，勤俭善良，日以纴织为事，日有赢余，辄投扑满（储蓄罐）贮存等，美好品德受到男主人公由衷爱戴，并不因其年老色衰而有丝毫改变。作者真实而简洁地描写了男主人公冯生的感情：“朝视十四娘容光顿减，又月余，女暴疾，绝食饮，羸卧闺闼。生侍汤药，如奉父母，巫医无灵，竟以溘逝。生悲怛欲绝。”充分表达了出自男子真诚的爱情。



《鲁公女》中疏狂不羁，读书萧寺的男主人公爱慕一个善于骑射的女子：“风姿娟秀，着锦貂裘，跨小骊驹，翩然若画。”当她暴亡



时,他日夜焚香祝祷,卒使女魂感应复生,生而爱之,至死不渝。

像《连城》、《连琐》、《辛十四娘》、《鲁公女》、《伍秋月》以及她们的配偶,都是为爱情而矢志不移,脱俗警世的完美典型。一幕幕欢爱结合,凄苦流离的悲喜剧,都是坚贞爱情战胜世俗礼教的丰碑,表现出崇高的、超越生死的美学理想和人生深刻的价值取向。

蒲松龄为什么把幽婚故事放在全书的首位,并写得这样出色呢? 这是和他所处的社会环境和他的社会理想及艺术造诣分不开的。

蒲氏的幽婚故事,如剖掉其人鬼结合的外衣,则完全是自由恋爱、男女平等的婚姻观。这种婚姻观,今天看来,也是相当高尚的标准,并非普遍现象。但在300年前理学思想严酷统治下的封建社会,却是极具进步性的稀有的新生事物。在这一点上,蒲松龄的婚姻思想远远超越当时社会的世俗观点而挺立在时代的高峰上。这和当时社会进步思潮影响是分不开的。

明末清初时期,伴随资本主义经济的初步兴起和市民阶层的形成,在"存天理,灭人欲"的封建理学思想的严酷统治下,民主思想逐渐萌芽、兴起。反映在思想界,出现了反对宋元理学"饿死事小,失节事大"的王守仁、李贽和反对专制的黄宗羲等思想家;反映在文学上,出现了崇尚真性情,反对假道学的汤显祖和歌颂自由,具有叛逆精神的吴承恩等进步作家。蒲松龄假借鬼狐故事尽情地讴歌男女自由的爱情,无疑是受到这种进步的社会思潮影响的结果。

中国封建社会绝大多数的婚配根本不尊重男女青年本人的意愿,而决定于家世之贵贱,父母之命和媒妁之言,包办、买卖婚姻造成历代社会青年无数的悲剧和痛苦。时至今日,因父母阻挠,造成青年双双自杀者,尚未绝迹于报端。而在蒲松龄笔下的理想婚姻都是男女自由结合的,除了《阿宝》、《瑞云》那样更多的以现实主义





手法描写现世男女经过斗争获得自由婚姻外，大多以浪漫主义手法写人鬼相恋，超越生死，知心知己，情志不移；那在300年前，是无人逾越的，达到了文学史和鬼文化的艺术高峰。

当然，蒲松龄并未完全超越出他的历史时代，必然也受他那个时代观念的局限，而未能脱俗。他在作品中未能否定多妻制，并且反对寡妇再嫁。前者如《莲香》，鬼狐共嫁一人，或鬼媒狐，或狐媒鬼，然后共夫之。后者《金生色》写男鬼报复妻子再嫁，竟将她活捉；《土偶》中的鬼夫，在寡妻潜心供奉祭祀之下，竟与之交合生子。凡此，都反映出蒲松龄婚姻观落后性的一面。这种题材虽然是个别的，却表现出作者思想未能逸出历史的局限性。但就大体来说，与作者所创造的具有自由民主思想，追求个性解放的大量好男鬼女的光辉形象对比看来，还是瑕不掩瑜的。

二、冥府吏治型故事

《聊斋》表面写鬼，实即写人。人间百态化而为鬼域百态。人间有主宰祸福的官衙，鬼域即有主宰祸福的冥府。人间官吏有廉污之分，冥府的吏役即有清浊之别，冥府冥吏乃衙署官吏的影子。不同之处在于冥府吏治更多体现出作者的政治理想。

众所周知，以儒家为核心，儒释道三结合，构成我国社会传统思想的基础，民俗思想也不例外。蒲松龄的政治思想是以儒家仁政思想为基础，辅以佛家轮回转世，善恶果报思想和道家的神仙法术思想。基于此种基本观念，他笔下的理想社会是以儒家仁政思想为主要内容的忠君爱民的清明政治，反对当时封建统治者残暴昏庸的弊政。在这过程中他把幻想中的另一世界的冥府吏治想像为一种合理的法制社会。按佛教观念阳间有什么不平事，在阴曹地府可以得到合理而公正的评判。基本上把阎罗王想像为最高的公正无私的主宰和无上的权威。这是主要的。但由于人世间最高





统治者的偏私、腐朽，封建统治者对人民的残酷剥削，贪污腐败，鱼肉人民，并无是非公正可言，故而有时作者想像阴曹的地府比阳世更为黑暗。这样，在蒲氏笔下的冥府政权机构也就自然分成清正廉明和贪污腐化两种不同的吏治。

于此谨按史籍所载城隍及阎王事绩概述之：

冥府吏治的主政者主要是阎王和城隍，他们的地位最高，权势也最大。阎王相当于人间王，而城隍则俨然是大小地方官，相当于城市保护神。他们在我国鬼文化信仰中，执掌人们的生死大权，占有重要地位。他们不但能除暴安良为民雪冤，还能普降甘霖，护国安民，因此博得民间的奉祀。

城隍当起于古代城邦初建之始。其原型约产生于周初。《周易·泰卦》有"城复于隍"的记载。

《礼记·郊特牲》："天子大蜡八，祭坊与水庸事也。"当时蜡祭所祭的八位神中第七位神即水庸。郑注水庸沟孔疏：坊者所以畜水，亦以障水(堤也)，庸者所以受水，亦以泄水，谓祭此坊与水庸之神。一般解释：隍城堑也，有水曰池，无水曰隍，即没有水的城壕。畜之水，即护城河再加之堤(即坊)，故水庸是保护城池的，"城隍"因之以名冥官。

城隍神和城隍祠的设置始于三国时期，孙权于赤乌二年(公元239年)在安徽芜湖建立的城隍祠是中国最早的城隍庙。及至隋唐间、公私祭祀城隍的风俗已很普遍，且多强调城隍之灵验，有城隍变人求助于人类，共同保护城池，或城隍显圣。城隍总是与人的要求和行径互相默契，因此原本是自然神的城隍到唐代便发生了质的变化，变成了人神，即由人死变鬼而成神的爱民清官来担当。史籍上有很多记载，不暇列举。据陆游所撰《嘉泰会稽志》记载，第一个担任城隍的人鬼是唐初的庞玉。《唐书·忠义传》谓庞玉是隋将，庞坚的四世祖，通兵法，有韬略，百战百胜。归唐后，官至工部






尚书、幽州都督等职。但人民对他的这些高位并不在意，而对他初期在越州为总管时多善政，惠泽于民，人民念念不忘："初，王镇越，惠泽在民，既卒，邦人追怀之，祀以为城隍神。"(《铸鼎余闻》卷三引)

从此城隍神职皆由历史上民间清官选拔，死就冥职，宋代为盛。据宋人赵与时《宾退录》记载，就有纪信、灌婴、周苛、英布、范增、萧何、姚弋仲、庞玉、焦明、屈坦、应智顼、白季康等10多人(见俞樾《茶香室四钞》卷20)。这些人大多是"忠义之臣、勇猛之将、多谋之士"，忠心耿耿护卫人民的，所以死后人民封其为城隍神，为各地所崇仰。加之宋朝各帝也以王侯诸头衔加封城隍，使城隍身价倍增。到元代至正五年正月于上都建城隍庙，连城隍夫人都祭祀了。明代朱元璋更按地盘大小封城隍爵位。封京都城隍为承天鉴国司民升福明灵王。于开封为显圣王，并明言"朕设京师城隍，俾统各府州县之神，以鉴察民之善恶而祸福之，俾幽明举不得幸免。"(《续文献通考·群祀考》三)很明显这是随着明统治者中央集权思想的加强，进一步假神道以设教，使冥官为封建统治者更好服务的积极措施。因为善政是人民所需要，所以也得到人民的拥护。常常是生为当地清官，做人正直，死奉为城隍。到了清代，鬼神观念益深，同时随着城隍信仰的普遍，现实中官场的诸多敝端，城隍中也出现反面人物和嘲讽的对象，城隍已被世俗化。这在清人笔记小说如袁枚《子不语》、钱学纶《语新》中多有记载。[1]《聊斋》所记亦有正反两种城隍，而以正直护民的城隍为主。

作为冥府最高统治者阎王(阎罗王)的原型，原是来自印度的焰摩罗王(梵文 yamataja)的音译，在长期流传中亦已汉化，并且像城隍一样主要是由人鬼担当。"在中国鬼话中，关于阎王的来历，主要有三种说法：第一种是被天神封为阎王，第二种是人死后被称



---

① 参考徐华龙《中国鬼文化》中的《城隍考》与《阎王考》，上海文艺出版社。



之为阎王，第三种是人设计杀死阎王后取而代之。"在口头传说中，多以第三种为多，[1] 而在文学记载中，常以第二种人鬼变的阎王为主，且是正面形象为多。考人鬼成阎王亦起自隋唐间。《隋书·韩擒虎传》：

> "韩擒虎，字子通，河南东垣人也，后家新安，拜凉州总管。俄征还京，上宴之内殿，恩礼殊厚，无何，其邻母见擒虎门下仪卫甚盛，有同王者，母异而问之，其中人曰：'我来迎王。'忽然不见。又有人疾，忽惊走至擒虎家曰：'我欲谒王。'左右问曰：'何王也？'答曰：'阎罗王。'擒虎子弟欲挞之，擒虎止之曰：'生为上柱国，死作阎罗王，斯亦足矣。'因寝疾数日竟卒，时年五十五。"

这说明阎王世俗化也在隋唐之世，是和佛教的传播与当时统治者有意调合宗教与儒家观念为政权服务分不开的。到了宋代有关清官当阎王的传说大量涌现，载籍中所见有韩琦、范仲淹、包拯、寇准、周庄仲等人皆各有生动事绩。其中以包公为冥王的传说广为人知。大体源于《宋史·包拯传》事迹，包公知开封府时，以廉洁著称，执法严峻，不畏权贵，当时传为"关节不到，有阎罗包老"。

到清代，为阎王者更不知有多少，袁枚在《子不语》中记载包公为阎王的鬼话。王士祯《池北偶谈》中说有赵定宇冯具匠皆为阎罗王。《聊斋》中又说李伯言等曾为阎王。

在民间传闻中阎王是阴曹地府中的总管和阳间的帝王不一样，他不是万世一系的皇统传承观念的翻版，而是由民选的人间"正直之人，死后为阎王"，能死后为阎王者，起码是忠正廉洁、公正无私，智勇强干的人，如违犯禁条，马上遭报的。特别是不按世袭



[1] 参考徐华龙《中国鬼文化》中的《城隍考》与《阎王考》，上海文艺出版社。







继承王位，而按政绩民主选举产生；而不法的阎王，也得到了惩处。很超前地反映了民意，这在《聊斋》中的几篇阎王的鬼话，表现得很充分。

《聊斋》中反映冥府清明政治者有《考城隍》、《老龙舡户》、《阎王宴》、《阎王甍》、《李伯言》等篇。

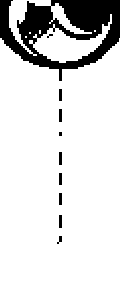
具体说，《聊斋》首篇《考城隍》人以为寓言，即可作为作者理想中的冥府吏治的一个榜样。故事说宋公(焘)病中被拘赴冥府参试，得中后应补城隍职缺。但以老母年高，请终其天年。"王者"(阎王)命查寿籍，尚有阳寿九年。于是"上坐十余官"中的关帝(关羽)建议："不防令张生摄篆九年"，今推仁孝之心，及期当复相召。意见被阎王采纳，当即召同试的张生到冥府摄代。结果已死三日的宋公复活养母，九年后宋母卒，宋公从容就死，到冥府为官。

从这故事中看出，冥府官吏是从人间选拔经过考试后，按贤才录用的。取其具有"仁孝之德，赏罚之公"者从政，可做考试制，而且能看出冥司并不是一人独裁，而是"上坐十余官"的集体领导，最高的王者，且能吸取合理性意见，在政治上颇有开明风气。

同时从文中新擢冥官的诗作"有花有酒春常在，无烛无灯夜自明"的表白中可以看出，他们都是决心做冥府的清官，冥府也表现出明镜高悬，公正无私的统治机构。这种愿望在封建专制时代，可说是十分珍贵的，具有民主色彩的先进思想，这无疑是寄寓着作者的政治理想，以为现世的楷模。虽是冥府虚构事，却有充分的现实意义。《聊斋》选《考城隍》为首篇，寓有深意。

《潞令》则是清正的冥府，严惩了人间的暴吏贪官。山西潞地县令"贪暴不仁，催科尤酷"，以到任百日诛58人自眩，受到冥罚，当场现报："后半年，方据案视事，忽瞪目而起，手足挠乱，似与人撑拒状。自言曰：'我罪当死，我罪当死！'扶人置中，踰时寻卒。"这在现实生活中也是不乏其例的。





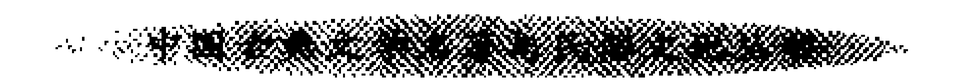
《老龙舡户》写清官朱徽荫(清初人)巡抚粤东时,行船死者无数,多告无头冤状,积案累累,茫无头绪。公骇异恻怛,洁诚熏沐,致檄城隍之神,得禁示曰:"鬓边垂雪,天际生云,水中漂木,壁上安门。"既醒,隐迷不解。辗转终宵,忽悟曰:"垂雪者,老也;生云者,龙也;水上木为舡;壁上门为户;岂非'老龙舡户'耶?"这里指省之东北有"老龙津"的地名,通达南海。岭外巨商,每由此入粤。因想到:图财害命事,从这里的船户入手稽查,或可破案。结果擒获50余人,皆不械而服。原来这些水盗,赚客登舟,投药使之沉迷不醒,而后剖腹纳石,以沉水底。庸官绝不少关痛痒,而(朱)公至则鬼神效灵,覆盆俱照。这是记实文学,写得凄惨动人,文中城隍四句警示十分精彩,巡抚的悟性和聪明也令人赞叹。据载这是真人真事,三会本《聊斋·老龙舡户》本文之后附有朱公《祭城隍文》,此事发生在康熙二十七年冬十月。但明伦评曰:"问剖腹沉尸之惨冤,前此城隍岂遂未之闻耶?何以必待朱公之洁诚致檄,而始告也?曰:城隍久不得其人而告之耳……鬼神虽灵,安能起愦愦者而使之悟哉!"这说明:神启之,也在于人能明之,外因是通过内因而起作用的。人们也正是要通过这种奇异的现象,大力宣传神道设教的功能。其实破案还不是全靠朱公大量的深入调查和一个爱民的清官凭案情地势合理的推断?

其他,像《阎王宴》写不忘人间一饮之德的冥官的清廉。《阎王薨》、《李伯言》说明阎王有私亦无例外地得到惩罚,反映出冥府吏治的森严无私,决不许枉殉私情。凡此,都寄托了作者的法制理想。

但是,另一方面,随着人世间统治者所操纵的政权机构,从上到下的彻底腐败,蒲松龄也大胆描写了冥府上层统治者的疯狂残害人民,且重点反映在人民与恶鬼阎王的斗争上。《席方平》、《梦狼》、《考弊司》、《王者》等篇是其代表作。









席方平以孝子代父伸冤，魂赴冥府告状，所受种种酷刑迫害，反映冥官黑暗贪酷的种种恶行。席方平为父伸冤告到城隍那里，城隍受贿不理；再上告到郡，扑打斥归；冥官怕了，用送还阳间收买他，他拒返人间再告到阎王处；阎王不容置词，命笞20，以示冥罚。席问"小人何罪？"并且直言揭露："受笞允当，谁教我无钱耶？"冥王益怒，命置火床，炽火其下，烤炙得骨肉焦黑，苦不得死，又受锯解之刑。席方平恐再罹酷毒，伪服；"念阴曹之暗昧，尤甚于阳间，无路可达帝听。"后诉之灌口二郎神，终于告倒阎王、郡司、城隍，使二官战慄，状若伏鼠。在全部斗争过程中，什么威吓、酷刑、富贵、利诱都不能软化席方平，他经历着死而又死，死而复生的生死斗争，一但"忠孝志定，万劫不移，"终于大冤未雪，万死不辞。作者热烈歌颂这位与冥府贪官恶鬼顽强斗争的人物。实际上是鼓励人民对人间黑暗官府的残暴行为进行坚决斗争。

《梦狼》故事写白翁由走阴阳的丁某人导游冥府，来到长子甲的衙署，只见"巨狼当道"，"堂上、堂下，坐者、卧者皆狼也。"台阶上"白骨如山"，又见一巨狼"啣死人人"。甲说，这是"聊充庖厨"，供官府食用的。正惊惧间，忽又出现巨虎，"牙齿巉巉"，大吼一声，震动山谷。白翁大惧而醒，乃知是梦，实是写实。这篇小说的主题非常鲜明：揭露了官场中官虎吏狼的狰狞世界。正如异史氏曰："窃叹天下之官虎吏狼者，比比也。——即官不为虎，而吏且将为狼，况有猛于虎者耶?!"故事所写虽是走阴时所见梦中冥府情景，实质上乃是阳间官场的写照。毫无疑问，这正是孔子所说的"苛政猛于虎"思想的表现。

故事还进一步暴露官场的腐败。正如白翁长子甲所说："黜陟之权，在上台不在百姓。上台喜，便是好官；爱百姓，何术能令上台喜也?"说得直白一些，今亦如此。这真是一针见血，道破了封建官吏反人民的丑恶本质。当人民义军杀害了这种吃人肉，喝人血的





虎狼之官，砍其头弃置道旁，冥官者怜其父行善，又续其头，"以肩承领"，曰："邪人不宜使正"，使能自顾其背，从此畸形怪状，不齿于人类，以示冥罚。展示了反面教员可耻的下场！

《考弊司》更揭露了冥府的监察机构竟是"作弊司"，表里大相径庭。司主名"虚肚鬼王"，初见之，"例应割髀肉"，不必有罪；"若丰于贿者，可赎也。"鬼王形象是："鬈发鲐背，若数百年人；而鼻孔撩天，唇外倾，不承其齿"。侍从人员也都是"虎首人身"，或"半狞恶若山精"。来者不必有罪，一律"裸其股，割片肉，可骈三指许，"以填虚肚鬼王之无底黑洞，惨惨如此，成何世界？无怪乎作者疾呼："蓝蔚苍苍，何处觅上帝而诉之冤也？"但作者所强调的还是那种与虚肚鬼王坚决斗争决不妥协的反抗精神。

总之，《聊斋》中所描写的冥府吏治，完全是现实生活中封建统治机构的曲折再现。其中，特别强调司法、监检、监狱等暴力镇压的活动。在吏治思想上是冥府以严厉的法制推行仁政，并以因果报应的道德观念对社会黑暗势力进行无情的鞭笞，抒发了作者对现实的不满，寄寓作者的清正廉明的政治理想。

在想像中，冥府统治的最大特点是掌管人的生死和寿命的长短。阎王根据生死簿，派小鬼去阳间勾魂，到阴间根据人的行为给以应得的处置，善者获福寿，恶者下地狱，这是冥府的道德和处理生死大运的原则；而在现实官府中，主要是以阶级关系金钱权势的杠杆来拨弄人的命运和处理刑戮事务，虽也提倡福善祸淫，因果报应，但善者未必福寿，恶者往往富贵。有生必有死，这是自然规律。但在故事中，为阎王掌握。道德上的因果律只适用于想像中的冥府，大多不能完全适用于现实生活中的衙署。因果报应只是人们一种良好愿望，带有迷信成分，它是道德标准，不是必然规律，因此人们的善良愿望也往往落空。








三、恶鬼害人型故事

正如人群之有善人、恶人、好人、坏人一样，作为人类精神幻想的鬼魂群象，也可以分为善鬼、恶鬼和普通的鬼。《鬼狐传》里鬼影憧憧，成群结队，构成《聊斋》形象的重要组成部分。其中心地善良，行为美好，助人为乐的善鬼甚或钟情于人，与人恋爱的情鬼（多为女鬼）占绝大部分，统可名为善鬼。反之，心性丑恶，行为凶狠的恶鬼则占少数，这说明作者按自己的意愿将多数的鬼魂美化了，艺术化了，远远超越了民间原始传说的鬼，皆是可怖的形象，或者说冤死者多厉鬼的既定概念。

恶鬼害人型故事，在民间流行最早最多，也极为普遍。这是和人死为鬼，变成异类，自然危害人类的认识分不开的。这类作品大皆原于民间传闻，以口语形式出现，篇幅短小，情节单纯、离奇，或无头无尾只是一个片断，但别具神秘性和吸引力。蒲松龄对这类故事加工较少，但语言表现力特强，且在艺术上多保持原始口头传说的质朴形态。这类作品多集中在《聊斋》第一卷的几个短篇如《尸变》、《喷水》、《山魈》、《咬鬼》等，看来是蒲氏早期作品。其中加工较多、形象鲜明、情节委婉最为动人而发人深省者为《画皮》。本来是"面翠色，齿巉巉"的狞鬼，却善于"铺人皮于榻上"，执彩笔而绘成"二八姝丽"，披在身上，伪装美女，去迷惑男人，以达到其裂腹掏心的罪恶目的。而一旦遭到道士法术的禳治，人皮即"划然而脱"出现厉鬼的原形，"卧嗥如猪"，其丑无比。

《画皮》以神秘虚幻的浪漫主义手法，勾画出一个貌美心毒的恶鬼形象，从而曲折地反映出人形鬼质，人面兽心，口蜜腹剑的两面派人物，表里相反，言行不一的丑恶本质。但这种经过伪装的诈骗手段，在现实生活中，却以各种形式出现，不易识别。因而《画皮》中恶鬼的形象具有普遍深邃而久远的社会教育意义。





《尸变》是勾画女尸害人的场景，即民间所谓的“乍尸”。女尸的形象是“面淡金色，生绢抹额”，十分阴惨、丑恶，使人联想到亡人的寿装。女尸动起来令人毛骨悚然，而且她是“俯近榻前遍吹卧客”，殪死四人，又驰逐逃者，必欲杀之而后已。人躲树后，乃至指甲入木“如凿孔然”。作者以极其简洁的手法，勾勒出一个心毒手狠的恶鬼形象。

同是恶鬼，《画皮》中的恶鬼以美女形象出现，更具迷惑性。《尸变》中的恶鬼则是直接以其可怖的原形，阴气逼人，硬爪如钩，索人性命。她只管杀人，不讲手段，是一个对活人充满仇恨心的杀手。这类故事源于民间“乍尸”的传说，但一经作者生花妙笔写成小说，就深刻地反映出一种仇视人类，仇恨人世的社会心理，令读者增加对社会人群复杂现象的深思。从这故事里我们仿佛窥视出那种面目狰狞，不计因果的某种社会杀手的内心世界。

与此相类的，还有《喷水》。一个“短身驼背，白发如帚”的老妇，以喷水杀人，着之即死。无缘无故，喷死一主一婢，令人“哀愤欲死”。这个形象使人想到死者生前一定是肾病患者，周身浮肿，水份无处排解，死后变鬼，喷而出之。她喷的水是死亡之水，因而“着之即死”。这一形象以 300 年后的今天看来，当是和《尸变》一样，是一种仇恨人类的杀手心理的自然表现。

恶鬼中的《山魈》，也是这种以杀人为乐的丑物。此鬼身材蠢大，“巨口如盆，齿疏疏长三寸许，舌动喉鸣，呵喇之声，响连四壁”，不分青红皂白地“伸巨爪攫人”，“五指着处皆穿”，不遂愿则“忿而去”，也是一个无比凶狠的杀手。

恶鬼之中，还有个死不知羞的女淫鬼，非常奇特。她本来长得“肥黑不扬”奇丑无比，却猥亵不堪，千方百计去诱惑男人。男人不从，则怒批其颊，并逼其“共缢”，或促其投河而死。如此挟势欺凌一个诚朴老实的男子，以满足其淫欲，而实际上，她却是一个日电







闪闪，血口如盆的吃人泥鬼。这种女鬼，可说是现实社会中凶悍泼妇形象的再现。

《聊斋》中的各种恶鬼形象是人间各种丑恶人物本质的反映。作者在写恶鬼的同时，表现出不怕鬼的精神。

四、善鬼成神型故事

随着人类思想的进化，人与自然的分离，文化内涵日趋复杂。按古人观念，人死成鬼，灵魂从已死的肉体分离出来，灵魂还有人魂和物魂之分，物魂成精又可构成“花妖狐魅”；人魂经过考核，还可以上升为天神。《玉篇》卷 20 说：

> 天曰神，地曰祇，人曰鬼，物之精怪曰魑魅魍魉。

一般佛教说法认为“人是仙，鬼是神”，即“人成仙，鬼成神”，人可在世修炼直接成仙（飞升），而人死成鬼，鬼之修炼，亦可上升为神。或者说：“有福德曰神，无福德曰鬼。”鬼之有福德者可以上升为天神。也有的说：和尚成佛、道士成仙，伟人成神。伟人死后成神，也要经过化鬼之后，升入天界才能成神。一般在天国里的神仙、佛祖好像也不大分别其在人间身分的严格界限，鬼神的界限和神、仙、佛的界限也并不是十分清楚的。比如城隍是有福德的鬼，也可以称神，人之圣能者自然被尊为神，所以神或仙或佛的概念在文化史中均可算是天界之高级神灵的存在，或统称之为神仙。

《聊斋》中有相当数量是写神仙的篇章，可称为神仙一族，如《翠仙》、《芸萝公主》、《西湖主》、《莲花公主》、《何仙》、《成仙》等等。限于篇幅和本文谈鬼的体例，不多及之。但是我们还可以捡其鬼神相通部分归为“善鬼成神”一类，这样既包括了善鬼助人部分，也略涉及神仙范围。既反映鬼文化中神鬼不分的现象，也表达出善





鬼成神，最能切近人们的生活，有益教化的内容。

包公一向被认为是"日审阳，夜审阴"能走无常的神人，夜中去阴间审案的清官。说他生时就具有神性，是人们把清官神化了。《宋史》说："关节不到，有阎罗老包"。看来，在宋代当时就有这种说法，千年来就据此以形成各类"阴判"的传说，戏曲，都有包公参加。《聊斋》更写出有李伯言死做阎王，李左车做雹神，酆都御史华公以肉身归阴，幸遇冥府大赦，又为神将示途诵经而得救。这里说到三国时名将关公（关羽）也是冥官、神仙。他在阳世、阴间，常是"赤面长髯，光射数尺"而显圣救难。又在《考城隍》中为新录用的城隍缓颊，请以张生代篆，完其孝义之情，都说明关公死后成神，参与冥府吏治，并能体谅人情，推行仁孝的开明政策。同时张飞也被神化，巡查人间不平事（《桓侯》）。关、张本来都是历史人物，物化成鬼，但在民间传说中却早已成神，并成为襄理阴司，体查民情、代表人民利益的清官。《聊斋》记载：关壮缪 12 年一度巡按，常是"红光闪耀，瞬息一现"而去，也常常为审案翻阅冥册、天榜，按"天机"办人事。桓侯张翼德（张飞）则是"30 年一巡阴曹，35 年一巡阳世，两间之不平，专待此老查询。"他每到一处，遍阅遗卷，得《于去恶》卷，见其不平，为之一消，裂碎地榜，很为一些怀才不遇，悒郁而死的幽魂，一吐胸中块垒。他如奉旨行雨的天师雹神雷神，能为人间善者（如《张不量》）、百姓遍洒春雨，润沃良田，并兼惩暴凶，都感人甚深。而最感人的善鬼成神故事要算《王六郎》了。

《王六郎》是写一个溺死鬼，因一念之仁放了"替生"，因善德感动天帝，封其为神。

放事从蒲公故乡淄川城北一个许姓渔翁写起。此翁善良，常在河边捕鱼，每夜携酒河上"饮且渔"，尝临河而祭，以酒沃地而祷之曰："河中溺鬼得饮"。受感动的溺鬼王六郎，便前来驱鱼，帮他捕获大量鱼虾，两人相得甚谐，情逾骨肉。一日，王六郎神情凄楚，







前来告别，实言自己是鬼，"前君之获鱼，独胜于他人者，皆仆之暗驱，以报酹奠耳。明日业满，当有代者，将往投生。相聚只今夕，故不能无感。"他告诉许翁，明日中午有女子过河而溺，就是代替自己死的"替生"。——民间习俗非善终者不得托生，凡横死者如溺死鬼、吊死鬼、冤死者，都要抓到替死者代死，才能转世。次日许翁果然看到：

> 有妇人抱婴儿来，及河而堕。儿抛岸上，扬手掷足而啼。妇沉浮者屡矣，忽淋淋攀岸以出，藉地少息，抱儿径去。

许翁正暗思抓替生之事不灵，晚上王六郎又来，告曰："今又聚首，不言别矣。"其原因是他怜悯妇人的"抱中儿"，妇人代他死，婴儿无人抚养，也必死去，以活一鬼而残二命，他实不忍，故舍之。许翁感叹曰："此仁人之心，可通上帝矣。"过数日，王又来别，谓"前一念恻隐，果达帝天。"今派他做招远县邬镇土地，明朝赴任，约许翁前去探望。后许翁不远数百里寻至其地，果有土地祠。当地人已获神梦，家家迎候许翁，为备酒饭、资斧，备极丰盛。他在祀神祠时也梦到少年（王六郎）已成土地神，衣冠楚楚，大异平时，款言谢别，两情殷殷，别时羊角风盘旋随行十数里，令人嗟讶不已。与此题材相似的还有《水莽草》。误食水莽草的祝生，也是不抓替生，忍死助人，上帝以他有功人类，封他为神界的"四渎牧龙君"。

《吴令》则是以反对迷信愚氓，祀城隍浪费，歌颂刚介有声的吴地县令的英明善举为题，倡导了移风易俗，而且就以反对城隍的吴令，升任为城隍。可见真正为民的人，死后为神。

又如《王兰》暴死，阎王覆勘，知是鬼卒抓错了人，责令生还。可是尸首腐烂，鬼惧责罚，便向王兰说："人而鬼也则苦，鬼而仙也则乐，苟乐矣何必生。"鬼陪他正徘徊时，见一狐正对月吐纳练丹。





鬼卒就一把抢来了狐狸的宗丹，纳入王兰口中，使王兰这个冤鬼掌握了医药仙术，附在张姓友人身上行医，给不少人治好了病。后为同乡贺才利用，敛了不少财物美女，结果犯事被抓。御史笞之，上牒于神，夜梦金甲神告曰：

> 查王兰无辜而死，今为鬼仙，医亦仁术，不可律以妖魅。今奉帝命，授为清道使……

尽管王兰得术非以其道，然"医亦仁术"，他用神术给人治好了病，也功不可泯，把他与张某贺某利用他的人分别对待，给他以"鬼仙"的称号，用以说明"人而鬼也则苦，鬼而仙也则乐"，由鬼而跃升为神的主题，作为善鬼成神，也有它的积极意义。

特别是像《王六郎》，一个溺鬼，宁可忍受幽冥之苦，不忍以两命代一己而独生，一念之仁，感通上帝，所以擢之为神，同时也说明以鬼身而"置身青云，无忘贫贱，此其所以为神也。"善鬼成神或托生为人，正是善有善报，警世变俗的社会理想的再现。

五、感恩图报型故事

《聊斋》中有大量故事是善鬼助人，感恩图报的主题。人间题材且不说，以花妖狐魅为内容者，就有《黄英》、《香玉》、《荷花公主》、《花姑子》(獐)等。鬼魅题材中的幽婚故事型中，大量是因感恩而助人，而发生爱情，因爱情而生死相从的。除这部分已入另类外，一般鬼故事还有大量感恩图报，魂从知己的故事，这主要描写士子生前不遇，得恩公师友相助，死后辗转相报，结再世情缘，其中一些作品感人甚深。如反映《聊斋》三大主题之一的科举制度害人，考试不公，文场作弊，使士子抑郁而殁，成为幽魂所衍化的知遇故事《叶生》、《褚生》，皆是典型篇章。









淮阳叶生是"文章词赋,冠绝当时"的名士,而学运不佳,多次落第,"屡困于场屋"的书生。他的才华独为关东新来的邑令丁乘鹤所赏识,每读之下则拍案击节,赞叹不已。并且常助以灯火之资,鼓励他再次应考。但是文章憎命,时数限人,再考仍是名落孙山。叶生的精神遂陷于崩溃。生嗒然而归,愧负知己,形销骨立,痴若木偶!"丁公仍是百般慰藉,并答应他带他东归(时公因忤上司已解职,即将去任),叶生乃零涕不止,"无何寝疾"一头倒下,就没有再起来。丁公函催:"仆东归有日,所以迟迟者,待足下耳。"叶复书:病重,一时难愈,请先发……过数日,门者忽通报叶生至,公喜,于是叶生从归。其实此时叶生已死,他是魂从知己:死者忘其生死,生者混然不知。丁公命子师事之,叶生把平生所拟举业,悉全部录授丁子,公子一举而中亚魁(榜眼)。正如丁公所说:"君出余绪,遂使孺子成名。"当丁公为他一生埋没抱不平时,生曰:"是殆有命,借福泽为文章吐气,使天下人知半生沦落,非战之罪也。愿亦足矣。且士得一人知己可无憾,何必抛却白纻(秀才服也),乃谓之利市哉。"他这是强作解释以慰知己,不言考场弊端,委之命运,婉转述其半生沦落,非战之罪,而今只能借公子福泽为文章吐气,语意凄绝,令人呜咽。其时这些都是幽魂自述,而丁公不知。还时常劝令归省恐误岁试,生闻之辄惨然不乐。

后来叶生随公子出差到河南近家时,命仆马送生归。见门户萧条,意甚悲恻。正在劳动中的妻子见之大惊,连手中的簸箕都吓得扔掉了。生凄然曰:"我今贵矣,三四年不见,噫!何遂顿不相识?"妻遥谓曰:"君死已久,何复言贵?!"一语道破天机。生见灵柩俨然,扑地而灭!

读此篇,真如异史氏所说:有可以令人感泣不能自已者,"顾安得令威复来,而生死从之也哉!""魂从知己,竟忘死耶?闻者疑之,余深信焉。"这是因为蒲松龄的一生遭遇,也有如叶生其人。他少





时初试考卷颇得名公贤令施愚山及费祎祉两先生的赞赏，而此后考试竟未获中，卒为蒲公一生恨事。他笔下的叶生意态，也写尽了自己身受，非常真实。故评之者（如冯镇峦）直言“此篇即聊斋自作小传，故言之痛心。”

《褚生》也是魂从知己，再世相报。他为追求知识和真理，感佩良师益友的无私帮助，竟托生为塾师之子，两世为人，从师生而为父子，极为感人。

褚生以鬼类而友于陈孝廉，共从塾师吕某，读于僧寺。褚、陈两人交谊甚深，褚因无力延师而废学，陈帮他交学费，被父亲责备，竟亦因而废学。褚遂大惭，但半工半读也交不了学费，乃别师而去。老师吕某知其事，“乃悉以金反陈父”，仍许褚生继续读书，且供其饮食，视如己子。褚生学业优良，吕临别嘱陈师事之。科考时褚附身于陈，使陈中举。陈从考场归来一进家门“见褚已入门，近身而仆，转觉仆者非他，即是自己。既起，褚生在旁，惚惚若梦。于是屏去外人，详问之。褚生曰：“告之勿惊，我实鬼也。久当投生，所以因循于此者，高谊所不能忘，故附君体，以代捉刀，三场毕，此愿了矣。”及别，问褚到哪里去，褚曰：“吕先生与仆有父子之份，系念常不能置。”且谋之在阴间当典簿的表兄，使之“关说”一番，托生吕家（——阴司也走人情）。至夕，褚喜而至，伸两掌命陈书“褚”字于上以志之。后来陈考试果捷，顺道去越访吕师。果然师母断育多年，50多岁忽生一子，两手握固不可开。陈至，请相见，便谓掌中有文曰“褚”字。吕不深信，及儿见陈，十指自开，视之果然。惊问其故，陈因告之，共相欢异。后吕以岁贡，廷试入都，舍于陈，则儿13岁，入泮矣。

这就是说，前生以鬼从师交友代考试的褚生，因感恩图报，特在来生托生为恩师之子。此子聪明过人，迅即入学读书。这也是“借福泽为文章吐气”的精神。后记说：“吕老教门人，而不知自教





其了”，正是作善于人，自得其祥，为善得福思想的实证，寓有深刻的教育意义。

六、轮回果报型故事

按佛家观点“有情轮回生六道，犹如车轮无始终”(《心地观经》)。六道轮回中之善三道为天道、人道、阿修罗道，恶三道为地狱道、饿鬼道、畜生道。凡行上品十善业者生天道，行中品十善业者生人道，行下品十善业者生阿修罗道。行上品十恶业者生地狱道，行中品十恶业者生饿鬼道，行下品十恶业者生畜生道。众生自无始以来，或时行善，或时行恶，生死于六道中，如车轮回转不已，故云轮回。轮回果报就是根据转生过程中行成的夙世业因之结果，今食其报，谓之果报。简化的轮回果报思想即包括俗所谓三生(今世、前世、后世)转世，及前生果报或当世实报或现报。佛家这种轮回果报思想(善有善报，恶有恶报)，在长期中国封建社会已形成一种普遍道德准则，所以在《聊斋》鬼故事中颇多表现。如《某公》篇通过陕右某公能记前身事，讲其前生为士人，中年殁。“死后见冥王判事，鼎铛油镬，一一如世传。殿东隅，设数架，上搭猪羊犬马诸皮。簿吏呼名，或罚作马，或罚作猪；皆裸之于架上取皮被(披)之。俄至公，闻冥王曰：“是宜作羊。”鬼取一白羊皮来，捺覆公体。吏曰：“是曾拯一人死”。王检籍覆视，示曰：“免之，恶虽多，此善可赎。”于是小鬼把他的羊皮拿下来，羊皮已贴在身上，两鬼捉臂按胸，硬往下扯，也没扯净，所以此公生下来，“背上有羊毛丛生，剪去复出。”

这大约是根据人生下来就带来了“胎记”而构想的轮回故事。为了加强故事的可信性，特意在背上留下一撮羊毛为证。此言一善可赎多恶，劝人为善，作意甚明。



《三生》讲刘孝廉能记前生事，其所以如此，是因为他初到阎王



那里，耍了一个花招，未喝阎王所赐的混茶，保持清醒，因而能记三生事，——这是知三生事的民俗解释。阎王查他前生恶录甚多，怒甚，命群鬼摔下，罚作马，他三日不食而死。又罚为犬，故意吃主人的"脱股肉"被杖杀。冥王怒，又罚作蛇。他矢志不杀生，求一善死之法，卧车轮下，断为两截。王以无罪见杀，准其再托生为人，是为刘公。大约因未喝迷魂汤，公生而能言，过目成诵，因记前生事，并且懂得为马为犬，受人鞭打挟制的痛苦，所以特别珍视为人的可贵。这也是因果报应，六道轮回思想的表现。

另一篇《三生》（卷 10）中记湖南某能记前生三世，一世为令尹，闱场入帘。有名士兴于唐被黜落，愤懑而卒，到阴间告状。此状一投，其同病死者以千万计，推兴为代表，向阎王揭发考试弊端。

阎王问曰："某既衡文，何得黜佳士而进凡庸？"某辨曰："上有总裁，某不过奉行之耳。"阎王发签拘主司来问，主司曰："某不过总其大成，虽有佳章，而房官不荐，吾何由而见之也。"阎王斥以诿过失职，笞之若干。诸鬼万声抗议，笞罪太轻，是必掘其双睛以为不识文者之报。阎王不得已使人剖其心。后兴于唐亦因草菅人命罚作畜生。某恐来生再报，请为大畜，阎王判他为大犬，兴为小犬，两犬又斗了一世，解之不解，俱毙。又到冥中打官司，阎王曰："冤冤相报，何时可已，今为若解之。"乃判兴来世为某人婿。这是啼笑皆非的结局。

《邵士梅》是历史实有人物，山东济宁人，进士出身。关于他的三生故事文人笔记中多有记载，有前生为高东海说，有邵与其妻为三世夫妇说，还志其到襄阳王氏（妻）家再娶时得句云：

> 两世顿开生死路，
> 一身曾作古今人。







这都是讲人做好事，生有夙因，正如民谚所说："恩人转夫妻，仇人做兄弟"。旧社会大家庭兄弟多，有嫡出者，有庶出者，地位不等，财产亦多，常为家庭矛盾的导火线。而夫妻情重，死后愿再世做夫妻。

《长清僧》则写一僧忽死，魂飘泊无依，恰遇富家公子坠马死，乃借尸还魂，返寺。妻妾前来奉侍，并多所馈遗，老僧略不顾瞻，不受妻妾奉，金帛皆却之。作者在轮回的喜剧氛围中，煞有风趣地肯定操守之可贵，歌颂了"行高乃不堕落，性定乃不动摇"的高尚品质。

轮回观念形成的善有善报，恶有恶报的思想贯穿在整个《聊斋》创作之中，突出写"果报"的短篇更有代表性。如《果报》、《四十千》、《拆楼人》、《李司鉴》等皆是。

《果报》记两则短故事。一说安丘某生，通卜筮之术，但其为人邪荡不检，每有钻穴踰隙之行则卜之。一日忽病，吃药无效，曰："吾实有所见，冥中怒我狎亵天数，将重谴矣，药何能为？"亡何，瞽，两手无故自折。

《拆楼人》讲何某暴戾不仁，因小过杖杀一卖油人。后升官至铨司，家资富饶，忙着建楼。上梁之日，亲朋前来祝贺。忽见一卖油者，何心中疑惑，俄顷，报妾生子。愀然曰："楼工未成，拆楼人已至矣。"人谓此乃戏言，而不知某实有所见。后其子长大，顽嚣不才，荡尽家产。沦为佣人，"每得钱数文，辄买香油食之。"仇人投生其家为子，因缘果报，无处不令人想起杖杀卖油人的罪案就在眼前，昭昭之祸的食油子，就是恶人的现世报，讨债鬼。

与此相似的《四十千》，讲王大司马家素封，忽梦一人奔入，曰："汝欠四十千，今宜还矣！"问之不答，径入内去。既醒，妻产男。知为夙孽，遂以四十千捆置一室，凡儿衣食病药，皆取给焉。过三四岁，视室中钱，仅存七百，正好乳娘抱儿至，调笑于侧，因呼之曰：



"四十千将尽，汝宜行矣。"刚说完，"儿忽颜色蹙变，项折目张。再抚之，气已绝矣。乃以余赀治葬具而瘗之。正好花了四十千钱。讲起来是可怕的，然而它是真实的。并非只讲因果报应的讨债鬼皆生为儿，为负欠作恶者戒；而是说现实中，如不作德，以身作则，娇养过甚，纵子为非，无需多久，必遭报应；真如作者所说："盖生佳儿所以报我之缘，生顽儿，所以取我之债。生者勿喜，死者勿悲也。"

这些轮回果报类故事，大都皆是因"三生"以证轮回，借因果以劝善。告诫人们，人有一善，便合不死；遭阴谴而悔悟，痛改前非者，也抱欢迎态度（如《刘姓》）。"天报善人，岂可以常理论哉！"

清代的转世观念由来已久，根深蒂固。蒲松龄不仅在《聊斋》中记述了大量的"三生"故事，连他本人的诞生，也有僧人转生的记载。《聊斋自志》中说："松悬弧时，先大人梦一病瘠瞿昙，偏袒入室，药膏如钱，圆黏乳际。寤而松生，果符墨志。且也：少羸多病，长命不犹。门庭之凄寂，则冷淡如僧；笔墨之耕耘，则萧条似钵。每搔头自念：勿亦面壁人果是吾前身耶？……茫茫六道，何可谓无其理哉！"

可见蒲松龄因自己身上黑痣恰与父梦相符，又加上命途多舛，便也怀疑自己是达摩再世。另外相传，在蒲松龄临终时留下"红尘再到是金乡"的诗句，因而附会出他的后身是生在金乡的一位博才少年徐奇童。（见冯镇峦《读聊斋杂说》一文所引《柳涯外编》）实多迷信，人们也并不信其为真，只以"夙因"解之。其实，这不过是后人追念这位怀才不遇的《聊斋》作者，而敷衍出来的"三生"故事所谓"红尘再到是金乡"的徐奇童，亦可作蒲松龄后继有人解，再不是轮回转世的原意了，也只是"姑妄言之姑听之"而已。

《聊斋》卷三有特别引人注目的一篇《汤公》，虽因见色不淫，行善信佛得善报死而复活分此类中，但值得思考的是他在弥留之际，灵魂出窍的感受和他又复活的种种描写与今日之科学发现有相似







之处，故此文不但有道德教育作用，且有科学认识价值，勿以“迷信”视之。兹特引述于此。

汤公名聘，辛丑进士。抱病弥留。忽觉下部热气，渐升而上：至股则足死；至腹则股又死；至心，心之死最难。凡自童稚以及琐屑久忘之事，都随心血来，一一潮过。如一善，则心中清静宁帖；一恶，则懊怅烦燥，似油沸鼎中，其难堪之状，口不能肖似之。犹忆七八岁时，曾探雀雏而毙之，只此一事，心头热血潮涌，食顷方过。直待平生所为，一一潮尽，乃觉热气缕缕然，穿喉入脑，自顶颠出，腾上如炊，逾数十刻期，魂乃离窍，忘躯壳矣。而渺渺无归，漂泊郊路间。一巨人来，高几盈寻，掇拾之，纳诸袖中。入袖，则叠肩压股。其人甚伙，薅恼闷气，殆不可过。公顿思惟佛能解厄，因宣佛号，才三四声，飘堕袖外。巨人复纳之。三纳三堕，巨人乃去之。公独立彷徨，未知何往之善。忆佛在西土，乃遂西。无何，见路侧一僧趺坐，趋拜问途。僧曰：“凡士子《生死录》，文昌及孔圣司之，必两处销名，乃可他适。”公问其居，僧示以途，奔赴。无几，至圣庙，见宣圣南面坐，拜祷如前。宣圣言：“名籍之落，仍得帝君。”因指以路。公又趋之。见一殿阁，如王者居。俯身入，果有神人，如世所传帝君像。伏祝之。帝君检名曰：“汝心诚正，宜复有生理。但皮囊腐矣，非菩萨莫能为力。”因指示令急往。公从其教。俄见茂林修竹，殿宇华好。入，见螺髻庄严，金容满月；瓶浸杨柳，翠碧垂烟。公肃然稽首，拜述帝君言。菩萨难之。公哀祷不已。傍有尊者白言：“菩萨施大法力，撮土可以为肉，折柳可以为骨。”菩萨即如所请，手断柳枝，倾瓶中水，合净土为泥，拍附公体。使童子携送灵所，推而合之。棺中呻动，家人骇集。扶而出之，霍然病已。计气绝已断七矣。





按：汤公实有其人，字稼堂，仁和人。顺治十一年甲午，溧水汤聘就试省城，病剧而逝，觉魂自顶出，思求观音指引。大士令诣宣圣，继谒文昌，注名禄籍："查某年月日，汤某买舟诣如皋，舟人少女美，欲就，汤正色拒之，当前程远大。亟令还魂。"告之曰："汝见色不淫，故来相救。"至辛丑中进士。见《丹桂籍》注。

何评：此事累见他书。乾隆年间，复有一汤聘，官至巡抚。（见三会本《聊斋志异》本篇后注）

据科学研究，大脑神经细胞有200亿之多，非常奥妙复杂，意识赖以产生；电脑再细密，也不能使之像人脑一样产生意识。人脑死亡，意识当即随之死亡。《汤公》灵魂脱窍之说，当是传说。可是近见《长春晚报》2001年12月17日25版《科技时代》载有一条报道说：

《脑死亡之后意识继续存在》：

几位荷兰科学家在两年的时间里对10所医院的344名突发心脏病因为抢救及时而幸存的病人进行研究后发现；在大脑死亡，即临床死亡的情况下，人的思维意识仍然存在……12%的人都表示，他们在这种情况下，仍然有清晰的思维意识，而且还看到了一些景象。一些病人还称他们感到自己的灵魂已经脱离了身体独立存在。这项研究是有史以来对灵魂能否在大脑死亡之后继续存在这一问题进行最大规模的研究。

对于上述结论，英国伦敦大学的神经心理学家芬维克博士表示：

"如果思维意识和大脑活动是相互独立的活动，那么这就引发出了人死之后思维意识继续存在的问题。"







那么也就是说，像《汤公》这样死而复苏的故事中所说的人死灵魂离开躯壳的“感受”，和今日临床经验大脑死亡意识仍然存在的某些科学现象是颇为相似的。可见蒲松龄所记的这类鬼灵故事，对科学研究很有贡献，应该引起广泛注意。

七、奇癖痴迷型故事

《聊斋》不仅以婚恋、交谊中的魂从知己、枕上离魂诸故事吸引读者，便是描写读书下棋也同样具有忘却生死的执着精神，读来相当动人。如《书痴》、《棋鬼》、《鬼令》皆其例。《书痴》因女主人公颜如玉尚不能证明其为鬼，姑置不论，《阿宝》男主人公孙子楚可谓情痴、书痴，属幽婚类。《棋鬼》和《鬼令》却是有代表性的。

《棋鬼》写一个已死的棋迷不知其死，与生人拼搏的情态，很富谐趣。故事说，扬州督同将军梁公辞归后，游翔林丘间，九日登高，与客人对弈。忽来一人，逡巡局侧，耽玩不去，面容寒俭，衣裳褴褛，然而意态温雅，有文士风。杨公见其善此道，请与客对垒。“其人逊谢移时，始即局。局终而负，神情懊热，若不自已。又着又负，益惭愤；酌之以酒，亦不饮，惟曳客弈。自晨至于日昃，不遑溲溺。”仅此五六十字，已经十分传神地写出了一个棋迷醉心于棋道的痴迷状态：未人局时，彷徨于座侧，技痒难熬，及人局，投一子而心惊，及局终告负，神情懊丧，几不能自持，及再弈再负，更希望连战而胜，挽回颓势。如此从早到晚，饮食俱废，溲溺不解，心力俱竭，全人迷境。所以当一子挡路，两相争执时，震惊之余，始知已死，伏地求杨公——把他当阎王了，求嘱勾魂人“勿缚小生领”。才知他是个棋鬼。向过阴人了解，才知他原是因癖嗜博弈，促其年寿，下饿鬼狱。这次是阎王下牒，征文人作碑记，使之出狱应召自赎。结果又因嗜弈，大愆限期，失去机会，被阎王再投狱中，永无生





期。可见奇癖误人竟忘生死！

《王大》篇写赌鬼，死到阴间也借债赌博致使城隍抓赌，给赌鬼眼涂赤黑圈，断截四指以惩罚，犹不能改。“知博徒之非人矣。”也是现世相的反映。

《鬼令》是写酒狂不知死，仍到人间以行酒令，吃罚酒为乐。篇极简短，而尽文思之妙可谓鬼才。

教谕展先生，洒脱有名士风。然酒狂，不持仪节。每醉归，辄驰马殿阶，阶上多古柏。一日纵马入，触树头裂遂卒。他不知已死，参与一伙酒徒狂饮行令。或以字为令曰：“田字不透风，十字在当中；十字推上去，古字赢一钟。”一人曰：“回字不透风，口字在当中；口字推上去，吕字赢一钟。”如此又猜过了“囹”字、“困”字。末至展先生，凝思不得。众人要罚他，飞来一觥。展灵机一动云：“我得之矣，曰字不透风，一字在当中；”众又笑曰：“推作何物？”展吸尽曰：“一字推上去，一口一大钟！”相与大笑，未几出门去。

此类文字以捷才见长。如果说前边所对古、回、囹、困诸字尚可机智析出相答，而展所猜之曰字，析为“一口”，贵在“飞来一觥”的“启示”，跟上“一大钟”三字，道出酒鬼目的在喝酒：一饮而尽，急不可待，然后一语双关说出“一口一大钟”，言行相符，出语警人。结以“相与大笑，出门而去”，完成了一个有声有色的生活片断。“人去已久，始悟所遇为鬼”，“悟”字用得极传神，是亦将此捷才提高到超人的鬼才上去了。

《酒狂》更形象生动地写出一个滑稽善谑使酒骂座，吝而狂的酒徒劣迹，折腾至死，方“面壁长跪，自投(钱)无数曰：“便偿尔负！便偿尔负！”可是，悔之晚矣。此类篇章，以鬼之痴迷不悟，透露人类奇癖的危害。但明伦评《棋鬼》有段话，很值得深思：“窃以为天下事皆不可癖，癖者心愚而其业终不能精。学问之道亦然。每见嗜古之士，皓首穷经，物而不化，而于经济心性，懵然无觉，且有并







世故而不知者，至于矻矻以死，而不自知其一无所得，亦可哀矣。”可见，学宜致用，专而能精，精而能用，方是治生之道。

除以上七种类型之外，《聊斋》小说中，描写一般生活故事而穿插鬼怪情节者，也为数不少。如《鬼妻》、《刘夫人》、《王成》、《湘裙》、《辽阳军》、《金和尚》、《王货郎》等，不能独立成类，可以“鬼情人话”称之，为节省篇幅，不作专论。

总之，从以上七个类型的大量鬼故事，可以看出表面上写鬼，实质上是假鬼神以警人事。写幽婚故事是在追求男女婚姻自由，个性解放；写冥府吏治是在宣传执法严明的仁政思想，揭露社会黑暗，展望美好前景。它虽然也大量表现出佛家的轮回果报思想，道家的神仙法术思想，借以强化伦理道德的规范性，但它和变文、俗讲中的宗教目的根本不同，他把它作为儒家仁政思想的辅助手段，通过虚实结合，理想与现实统一的浪漫主义方法，使《聊斋》成为光芒四射，感天动地的鬼文化史和文学史上一大瑰宝。

第五节　《聊斋》鬼故事的创作方法

姑妄言之姑听之，豆棚瓜架雨如丝。
料应厌作人间语，爱听秋坟鬼唱诗。

这是清代大诗人、文学家王渔洋老人对《聊斋》的题词。很能概括出作者的创意和《聊斋》的写作特点。蒲松龄在举世浊浊，浑不见日的封建末世，听厌了大人先生的科场八股，人间谎言，才找到了借鬼狐以言真情的不二法宝，才“爱听秋坟鬼唱诗”的。



《聊斋》雅爱搜神，喜人谈鬼，在题材上大量取材于神仙狐鬼精魅故事，本身就决定了它必须以虚构的形象反映生活的浪漫主义



创作方法。

高尔基给浪漫主义下定义时说：

> （浪漫主义是）从既定的现实中所抽出的意义上面，再加上——据假想的逻辑加以思维——所愿望的，所可能的东西。

这个简明的定义很能表现出浪漫主义的真缔。因为这种创作方法，除了以现实主义手法反映现实生活的真实性之外，更多地采用幻想的形象寄托着较为积极先进的社会理想。蒲松龄是积极入世的生活态度，但他屡试不第，偃蹇潦倒的一生，使他对封建社会的黑暗腐败，非常敏感，揭露甚深。与此同时，他更借助鬼狐形象歌颂正面典型形象，以寄托他的社会理想。这种创作思想上的理想性和写作手法上的虚幻性正是构成积极浪漫主义的核心。这主要表现在对鬼魂人物的刻画上是把虚构的形象放在现实生活真实的框架中加以处理，写出典型环境中的典型性格，并且通过细节的真实，心理、风俗、民间艺术手法等综合创造，形成蒲松龄绮丽独特的浪漫主义创作方法。下面分五点论述之。

一、人各面目的鬼女典型

《聊斋》故事主角多鬼狐，特别是鬼女一族个性鲜明，很能代表蒲松龄的婚姻观和社会理想。他写的"花妖狐魅，多具人情，和易可亲，妄为异类，而又偶见鹘突，知复非人。"（鲁迅《中国小说史略》）这些鬼族佳偶有的没有明显的家世约束，且已物化为异类，行为不受约束，正如作者所声言的"理缘情制，情之所在，异族何殊？"（《素秋》）"情之所至，鬼神可通"（《香玉》）。她们热恋人间，大胆和人间男子所铸造的幽婚故事，斑斓多彩，清纯洁雅，人各面目，达到了黑格尔所说的典型，达到"这一个"的水平。她们不是千人一面，







而是各有际遇，性格鲜明，千姿百态。

幽婚故事大皆继承魏晋以来志怪小说的传统讲述手法，以男主人公为主体，世俗为主体，而以女鬼为客体展开叙述。男主人公大多世俗男子中的文士书生，有其性情疏放，坦荡多情，肝胆照人的一面，他们常是爱情的获取者。作为客体的女主人公，则多是多才善艺，美艳无双，典雅温柔的爱情的奉献者。她们的出现，都在适当的场景和环境，并且在适宜的条件下展示其人物性格。他们都有特殊的才能和爱好，大多是和善可亲，而又"忽见鹘突"，吸引读者的异人。故事展开的环境，或在古墓间，或在怪宅，或在萧寺。都能通过细节描写，在典型环境中展现出典型性格。如《连琐》之开笔：

> 杨于畏，移居泗水之滨，斋临旷野，墙外多古墓，夜闻白杨萧萧，声如涛涌。夜阑秉烛，方复凄断。忽墙外有人吟曰：玄夜凄风却倒吹，流萤惹草复沾帏……反复吟诵，其声哀楚。听之，细婉似女子。

这正是就墙外古墓，白杨萧萧的夜幕中，听见悲凄的女子吟咏，未见其人，已闻其声，预示才女幽魂即将出现，展开了"秋坟"悲凉的现场和鬼唱诗的人物。对于一个多情旷达而好奇的书生，这是有吸引力的。巡查中，他拾得紫带，次日夜伏伺于墙头，他又听见女子思索哀吟，反复吟咏，只是两句，禁不住隔墙续之。明知其为鬼，"心向慕之"。如此人鬼之间以诗词为媒介，展开了非凡的情节。女自介绍其名为连琐，17暴殂，20余年来，九泉荒野，孤寂如鹜，吟诗以寄幽恨，思久不属，"蒙君代续，欢生泉壤"。因人鬼交欢损人阳寿，连琐自戒之，"不忍祸君子也。"自此每夜但闻微吟，翦烛西窗，如得良友。两人吟诗抚琴，欢同鱼水，但不至乱，而闺阁之





中，诚有甚于画眉者。一直到经过多种爱的折磨斗争之后，连琐这才感受到“久蒙眷顾，受生人气，白骨顿有生意。”须男子精血，可以复活。及期发墓，见女貌如生，半夜而苏，成全了美满婚姻。

《宦娘》是写琴瑟联谊。温如春少癖嗜琴，到山西旅行，经由古寺，得道人指点，遂称绝技。适归程日暮暴雨。时温生末耦，系情殊深，凄寂中客舍抚琴，因其高超的琴技感动了已死百年的善筝的才女，脱墓听琴。宦娘原为太守之女，特善筝，而早逝，独琴技未得嫡传，“重泉犹以为憾，”及与温交往，宦娘曲意承侍，尽得其传。唯“恨以异物，不能奉裳衣”，学琴难免调凄楚而有鬼声。于是私下为温“胹合佳偶”，以报眷顾之情，用《惜余春词》介绍善词赋而有艳名的葛部郎之女良工，与温成佳配，而宦娘与温终不及乱。良工从宦娘学筝，师事甚恭。他们之间始终保持高山流水，业精于琴的“知音”关系，宦娘成人之美，以悲剧结局，曲终人不见，出门遂没。更能增加艺术审美性能，引起人们的无限同情。

在蒲松龄精心刻画的感人的鬼女形象中，有的是在阴间被诬冤死，有的是死后被阴间妖物驱使。服贱役（为娼）以危害生人的，她们不甘于受屈辱做坏事而求救于人，得人之助，因感恩而发生爱情。如《梅女》和《聂小倩》，她们生前或死后都是倍受欺凌的女子。聂小倩，“十八夭殂，葬寺侧，辄被妖物威胁，历役贱务；腼颜向人，实非所乐。”她被驱使诱惑生人，常以锥刺足心，或投之以“金”（鬼骨），截取心肝，使人中夜暴亡，“阅人多矣”。而遇到宁采臣这样“性慷爽自重，生平无二色”的人物，不受她害，使她十分敬重，托以终生。泣曰：“感君义气干云，必能拔生救苦，倘肯囊妾朽骨，归葬安宅，不啻再造。”后反魂幽婚，配为佳偶。

《梅女》是前生被诬与盗通奸，耻于官验，上吊自缢的女子。她白昼显像，自述身世，为的是借封生的正气、仗义伸冤，毁梁断柱，使她舌得缩，颈得舒，恢复正常体态，也是求助于人，无意为害。





作者写梅女的出现是独具特色的。简练的千八百字，便烘托出两男女的性格特点和奇异的场景：

封玉亭，太行人。偶至郡，昼卧寓屋。时年少丧偶，岑寂之下，颇有所思。凝视间，见墙上有女子影，依稀如画。念必意想所致。而久之不动，亦不灭，异之。起视转真；再近之，俨然少女，容蹙舌伸，索环秀颈。惊顾未已，冉冉欲下。知为缢鬼，然以白昼壮胆，不大畏怯。语曰："娘子如有奇冤，小生可以极力。"说话间，女影居然从墙上下来，诉说她的冤情，求为"毁舍易楹"。封生乃告房主并出资协力助作。后复居此，梅女展谢，发生一段情缘。然而也是鬼魂自惭"阴惨之气"，恐为生害；又且"若此之为，则生前之垢，西江不可濯矣。会合有时，今日尚未"，写出她的性格。这样的缢鬼和民间传说抓替身的吊死鬼完全是两码事，是经过蒲公精心塑造的典型。她款款多情，清白自守，前后性格一致，善良美丽。而且也身怀绝技。她为使封生安睡，不作非非想，施展了按摩医术，其中的细节描写，把中国医学传统上的按摩术的魅力写绝了，录之以作欣赏：

> 更阑颇怠，(封)强使就寝。(梅女)曰："我阴人不寐，请自休。妾解按摩之术愿尽技能，以侑清梦"。封从其请。女叠掌为之轻按，自顶及踵皆遍；手所经，骨若醉。既而握指细擂，如以团絮相触状，体畅舒不可言：擂至腰，口目皆慵；至股，则沉沉睡去矣。及醒，日已向午，觉骨节轻和，殊于往日。心益爱慕，绕屋而呼之，并无响应。

在这一点上，300年前古典作家笔下的女子按摩术的神奇与高洁，和当代作家写三陪女的按摩，必涉淫秽相比，不知高出几千万倍也！





梅女纯洁，生前死后都能自守，她的形象是前后统一的，连吊死鬼的“容蹙舌伸，索环秀颈”外形，在她托生为展孝廉女时也有显现：“貌极端好；但病痴，又常以舌出唇外，类犬喘日。”也正以病痴怪像，年十六，无问名者。封生如约到门投刺，托媒贽于展家时，“女痴绝，不知为礼……群婢既去，女解衿露乳，对封憨笑。及封覆囊（囊中尸骨也）呼之，女停眸审顾，似有疑思。封笑曰：“卿不识小生耶?”举之囊而示之。女乃悟，急掩衿，喜共燕笑，举止皆佳，爱悦逾于平时。”

这种浪漫主义手法正像《瑞云》篇的黑痕一样，会因贺生“不以妍媸易念”的真正才人的爱情，而最后为神濯之：“瑞云自靧，随手光洁，艳丽一如当年，”同样具有神力，发挥了浪漫主义最高的性能。吊死鬼在鬼魂形象中是最丑陋吓人的，可是在蒲氏笔下，由于“把谎话扯得圆”（亚里斯多德语），连缢女伸舌的痴态，都变成梅女守身，忠于封生的美证了，缢女于是从内心到外貌，都是绝美无双的。

而直写抓“替生”的《缢鬼》，则是“既死犹作其状”。《戏缢》却是用手疾眼快的笔墨，写出了儇薄无赖者受缚动态的一瞬。

邑人某，佻侻无赖。偶游村外，见少妇乘马来，谓同游者曰：“我能令其一笑。”众不信，约赌作筵。某遽奔去，出马前，连声哗曰：“我要死！……”因于墙头抽粱䕸一本，横尺许，解带挂其上，引颈作缢状。妇果过而哂之，众亦粲然。妇去既远，某犹不动，众益笑之。近视，则舌出目瞑，而气真绝矣。粱干自经，不亦奇哉？是可以为儇薄者戒。

但明伦评曰：“人之所欲，天必从之。彼妇笑矣，汝妇哭矣。”







共约百五六十字，竟写出“戏缢”之一幕。“一笑”是关键词，极富神韵，人物身分、性格、言谈、动作，全部生动而形象地合盘托出。真是“作文人要眼明手快，批书人亦要眼明手快。天外飞来，只是眼前拾得。”(冯镇峦《读聊斋杂说》)奇绝，妙极！蒲松龄写了三个缢鬼却是三种写法。三种缢鬼形象，更有三种不同寓意，真是无愧浪漫主义大师的手笔！

其他如《鲁公女》则是写一个“风姿娟秀，着锦貂裘跨小骊驹，翩然若画”的善猎女子，她的暴亡使爱她的书生梦魂长系，敬如神明，朝必香，食必祭，祈能来临。精诚所至，金石为开，女竟借尸还魂与结良缘。

而《莲香》，竟是鬼狐并爱一男子，在鬼狐对比中同时写鬼狐特点，形象更为鲜明。细节描写栩栩如生，各有其家世身分，言谈面貌，形象各异。莲香到桑生处，自言是“西家妓女”。因为有这个身分，不同于大家闺秀，乃“息烛登床，绸缪甚至。自此三五宿辄一至。”之后又来一女，“年仅十五六，軃袖垂髫，风流秀曼，行步之间若还若往。”大愕，疑为狐，实为鬼。女自言李氏，生喜握其手，冷如冰。问：“何凉也?”曰：“幼质单寒，夜蒙霜露，那得不尔！”既而罗襦衿解，俨然处子。这里一开始就写发生了性关系，桑生也不回避与邻娼有染。于是鬼女相约彼来我往，彼往我来，一直用对比手法写鬼狐的不同。两人皆绝美，但狐女香莲肌肤温和，而李女既遍体生凉，又身轻若刍灵，这正是“阴人不寐，鬼居地下，若鱼之在水”(《梅女》)游逸不定，也正是“行步之间若还若往，”或飘忽若风，突出魂魄飘泊无依的特点。同时作者又继承了民间传说灵狐能采药治病救人，鬼带阴气，迷人必病的成说，指出“世有不害人之狐，断无不害人之鬼”。写桑生魅于李鬼，惫甚，莲香采药救之。借用“似曾相识燕归来”之成诗，别出心裁地使李借燕儿之尸还魂，共话前生悲喜。在婚姻观上虽未跳出多妻媵妾的窠臼；在写作手法上二女并



写，对比鲜明，形象各异，跳脱超俗，也是别开生面的。



二、性生活描写与性开放意识

值得注意的是蒲松龄在许多幽婚故事中大胆而开放地写了两性间的性生活。

《伍秋月》是写一个18岁未娶而妻殒的江北名士王鼎，在远游旅邸楼上，“江水澄波，金山在目”的自然美景中，夜梦女郎，年可十四五，容华端妙，上床与合，即寝而遗。”这是写一个丧妻、精力饱满的男子，在优美的环境和甜蜜的思绪中的梦遗，直接从性的美感入笔。而女鬼伍秋月又以“三十年，嫁王鼎”的宿缘，翩然入梦，恰在适当的时间地点，来与命中的夫婿完婚。（《太平广记》铭记类收有许多这种带有谶语意味的铭文故事，能予知未来，后果证之，亦是“有意作奇”的创作古意。）

王鼎所遇的梦境实际是青春期男子梦遗的写实与艺术再创造。有女交合，不问谁何，亦偶为之。如此不只一夜而是连宵三四夜。于是，心大开，不敢息烛，身虽偃卧，惕然自惊。才交睫，梦女复来；先行动作，后显形象。

> ……方狎，忽自惊寤；急开目，则少女如仙，俨然犹在抱也。见生醒，频自愧怯。生虽知非人，意亦甚得，无暇问讯。寘与驰骤。女若不堪，曰：“狂暴如此，无怪人不敢明告也。”

此时生始问及她的来历。伍秋月乃言明自己的身世，“三十年，嫁王鼎”的宿缘及寸心羞怯，假之梦寐的道理。“此时王亦喜，复求讫事。”可见这些床上密语都是在性行为过程中道及的。而且后面的对话也都是在阴阳交合中进行的。







> 伍秋月曰："妾少须阳气，欲求复生，实不禁此风雨。后日好合无限，何必今宵?"遂起而去。次日，复至，坐对笑谑，欢若平生。灭烛登床，无异生人；但女既起，则遗泄流离，沾染茵褥。

此段大胆而真实地描写了两性初交时，盛年男子的狂暴爱情，女子是处女，初经人事，不禁风雨，两性缱绻，床笫之乐，跃然纸上，写尽了青年男女性生活的美感享受。

一般写人鬼恋，常是简洁地交代了周围环境双方接近时的紧张心理，三言两语就生动地描绘了性生活的快乐。如《林四娘》：

> 青州道陈公宝钥，闽人。夜独坐，有女子搴帏入。视之，不识；而艳绝，长袖宫装。笑云：'清夜兀坐，得勿寂耶?'公惊问何人。曰：'妾家不远，近在西邻。'公意其鬼，而心好之。捉袂挽坐，谈词风雅，大悦。拥之，不甚抗拒。顾曰：'他无人耶?'公急阖户，曰：'无。'促其缓裳，意殊羞怯。公代为之殷勤。女曰：'妾年二十，犹处子也，狂将不堪。'狎亵既竟，流丹浃席。既而枕边私语，自言林四娘。公详诘之。曰：'一世坚贞，业为君轻薄殆尽矣。有心爱妾，但图永好可耳，絮絮何为?'无何，鸡鸣，遂起而去。

这里并不涉及淫秽，而是在写爱情。是在周围环境、生理、心理条件俱备下，轻轻一笔代过，极写女子含羞，男子殷勤，体贴备至的求爱情景。而女子意图"永好"，"轻薄殆尽"一语，却正反映出女子的人格和爱情的满意。



《小谢》篇中陶生问及二女家世，小谢则曰："痴郎！尚不敢一呈身，谁要汝问门第作嫁娶?"而《莲香》中的桑生也说："丈夫何畏



鬼狐？雄来吾有利剑，雌来尚当开门纳之。"这种不拘礼法，敢于唐突名教的言词，都具有反封建、性开放的成分，那在300年前更是大胆立论的浪漫主义精神。

三、细节描写的真实性

细节描写的真实，不仅是现实主义创作方法的要求，也是浪漫主义幻想性的必备条件。正如巴尔扎克所说："小说在细节描写上是不真的话，它就毫无足取了。"《聊斋》写鬼魂活动，全属虚构，但写得栩栩如生，和易可亲，如在目前，使人忘其为鬼。如《聂小倩》的女主人出，"肌映流霞"般的娇好，又具有高尚的品德，极富于情义，谦抑自守，勤于劳作，孝敬老人，取得了宁母的怜爱。原是防备娶她为儿妇，有碍宗嗣，但在宁妻死后，终于突破这种障碍，婚后则生一子。这是在许多合乎人情的细节描写中，才使这个复活的女鬼成为可人心意的女主人公的。《小谢》篇写二女虐弄书生陶望三，陶以幽明之隔，慎重对待男女交接之事，二女"动容"，用纸捻刺鼻、穿耳等嬉戏，以消永夜；为执炊服役，拜生门下；以及二女争胜，比学诗书，嘱生勿教对方，独惠自己的忌妒心理。种种细节描写，都是来自生活的观察，毫无凿枘做作之感。

虽是虚构情节，包括形貌、动作和对话，都给人以栩栩如生，身临其境的感受，也增加了鬼形象给人的真实感。如《聂小倩》，姥姥笑夸小倩：

> "背地不言人，我两个正谈道，小妖婢悄然无迹响，幸不訾着短处……小娘子端好是画中人，遮莫老身是男子，也被摄魂去。"
>
> 小倩则说："姥姥不相誉，更阿谁道好？"







对话杂以俗语，虽很简短，却亲切婉转，富于情趣。使读者如见其人，如闻其声。是瞎话，却有真实感。

再如《尸变》中描写女鬼捉人的场面：

> 四客奔波颇困，甫就枕，鼻息渐粗。惟一客尚朦胧。忽闻灵床上察察有声。急开目，则灵前灯火，照视甚了：女尸已揭衾起；俄而下，渐入卧室。面淡金色，生绢抹额。俯近榻前，遍吹卧客者三。客大惧，恐将及己，潜引被覆首，闭目忍咽以听之。未几，女果来，吹之如诸客。觉出房去，即闻纸衾声。出首微窥，见僵卧犹初矣……

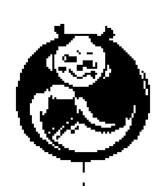
小说详细描写女鬼乍尸及害人的诸种动作，被害人的所见所闻和恐惧心理，以及尸捉人逃的曲折过程，使读者读来有如身临其境，毛发悚然。这就是灵活利用细节的真实描绘和第一人视觉的妙处，以作者亲见的手法，掩盖了情节的虚构性，增强了故事的可信性和传奇性。

又如《席方平》在地狱受锯解的一段：

> 冥王问："敢再讼乎？"席曰："大冤未伸，寸心不死，若言不讼，是欺王也。必讼！"又问："讼何词？"席曰："身所受者，皆言之耳。"冥王又怒，命以锯解其体。二鬼拉去，见立木，高八九尺许，有木板二，仰置其下，上下凝血模糊。方将就缚，忽堂上大呼"席某"，二鬼即复押回。冥王又问："尚敢讼否？"答云："必讼！"冥王命捉去速解。既下，鬼乃以二板夹席，缚木上。锯方下，觉顶脑渐辟，痛不可禁，顾亦忍而不号。闻鬼曰："壮哉此汉！"锯隆隆然寻至胸下。又闻一鬼云："此人大孝无辜，锯令稍偏，勿损其心。"遂觉锯锋曲折而下，其痛倍苦。俄顷，



半身辟矣。板解，两身俱仆。鬼上堂大声以报。堂上传呼，令合身来见。二鬼即推令复合，曳使行。席觉锯缝一道，痛欲复裂，半步而踣。一鬼于腰间出丝带一条授之，曰："赠此以报汝孝。"受而束之，一身顿健，殊无少苦。



小说对地狱酷刑的描写，一波三折，状痛苦之情，如在目前，感同身受。冥府的残暴暗昧，连小鬼都反对，他们都同情受害者，称其"壮汉"，盛赞其"大孝无辜"，锯时曲折而下，保护其心脏，都是生动的下层人物心理的真实描写。而在受刑者痛楚描写上，也给人以实感。冥王之残暴、凶狠、虚弱、无理也全在对话、行刑中表现出来。此段文字向来被认为足以表现作者思想的细节描写，颇有道理。

四、民间讲述手法及斗争智慧的运用

《聊斋》几乎完全采取了民间口承文学的讲述形式，有开头，有结尾，叙事井然，前后照应，娓娓动听，可信性强。故事往往从人物介绍开始，三言两语道出其家世、性格，仿佛在讲真人真事首先交代故事来源。如首篇《考城隍》开头即讲"余姊丈之祖，宋公讳焘"的故事。借此以表示传闻来源的真实性，给读者留下可信的烙印。全文终结时又特别注明，文字的形成，也有主人公《自记小传》为依据，此篇是宋焘原传的简述。又如《莲香》，最后说明这是作者于庚戌(1670年)南游至沂州时在旅馆中看到刘子敬介绍的王子章所撰《桑生传》改写的，并说明原文"约万余言"，"此其崖略耳"。注明故事来源，采集年月、地点，这是民俗调查的科学态度，向来为历代学者所尊奉。作为作家，也遵守这种种传统，是一种学人美德。首先他不抹煞前人的劳动；更重要的是说明故事有所本，并非空穴来风。特别是在鬼魂故事的传播上，因为鬼不经见，本身有令人怀疑







的地方，说明来龙去脉，把一个虚构的故事，纳入一个真人真事的框架里，便使这个传奇故事，披上了现实生活的外衣，说得有根有脉了。

这种民间手法在更多的情况下，也通过民间智慧表现出来。如《鬼令》中的拆字，反映民间独特的智慧——鬼才，会通过口头形式独特地留存下来，流传开去。在《聊斋》许多篇章中，也表现出讲述文学中斗鬼的多种方法。如：

《画皮》，道士用法术驱逐恶鬼。

《聂小倩》剑客用剑法击退魔鬼。

《咬鬼》，反戈一击，消灭恶鬼。

《喷水》，挖出并毁坏水肿的尸体，使其无水可喷，采取铲除祸根，彻底惩治的办法。

《谕鬼》，晓之以大义，谕之以法理，从精神上解除恶鬼武装（有如韩愈在潮州为刺史时所写《祭鳄鱼文》），发挥语言的魔力。

《鬼津》，以药物治鬼病，消除瘟疫与灾难。

《席方平》，坚决斗争、上告，告到天神那里，制伏冥王。

总之，一是靠人自身智慧击退魔鬼，二是靠武力战胜恶魔（如《山魈》，主人挥刀砍之），或者智斗与武力相结合，击退恶鬼。

总的说来，《聊斋》歌颂理想化了的正面善鬼形象，也鞭挞了反面的害人恶鬼。《聊斋》里的人物从来不怕恶鬼，是人胜鬼，而不是鬼制人。惟恶人斗不过鬼，受鬼揶揄（如《姚安》）。

在细节描写上蒲松龄笔下的驱鬼，大多依照口承文学的传统讲述形式，形象生动活泼，极为传神。如《画皮》写道士先悬拂子用法术驱鬼，鬼"取拂碎之，坏寝门而入。径登生床，裂生腹，掬心而去。"次日道士再来，鬼已改形为老妪佣二郎家，为道士窥破，逐击之，人皮划然而脱，化为厉鬼，"道士以木剑枭其首，身变作浓烟，匝地作堆。道士出一葫芦，拔其塞，置烟中，飗飗然如口吸气，瞬息烟





尽。道士塞剑入囊。共视人皮，眉目手足，无不备具。道士卷之，如卷画轴声。"不只用葫芦的妙用展示道家传统法术的威力，连葫芦吸鬼"飗飗然如口吸气"，也是传统的讲述模式，在这里用于对恶物的斗争，很有创意。及其败破，只一句"眉目手足，无不备具"，就回顾了前文的"面翠色，齿巉巉如锯"的可怕形象。而卷之，"如卷画轴声"不只写出征服了恶鬼，连卷画轴时"哗哗"的响声都仿佛听到了，它给人的感觉是具体的，如见其形，如闻其声，是立体的活动的形态感受，非常富有真实感，而且会长久保存在记忆之中。《聂小倩》中写燕生以剑驱鬼也有异曲同工之妙。

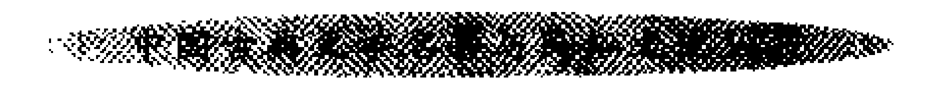
五、鬼魂信仰中的民俗幻想

鬼故事在艺术手法上与其他花妖物精狐狸有异者，在于它不是随便以浪漫主义幻想渲染，而是紧紧把握人之自然生死情状，民间丧葬习俗，鬼魂信仰、灵魂观念来塑造人物、情节，构思冥府机构，阎王、小鬼形象及其全部勾魂执事，地狱、转生等活动。故整个气氛上是幽凄悲惨的，无处不与悠久的鬼文化历史紧密结合。并且是根据生死时生理自然感受写死生过程。

如《汤公》本名汤聘，是清初实有的官吏，辛丑进士，顺治十一年甲午，就试省城，病剧而逝。关于他的死而复生，有几种传说，本人还有自传。《聊斋》就在此基础上根据实录写成。说他死时灵魂出窍的过程极为详细，说他抱病弥留时，忽觉下部热气渐升而上，先从脚下失去知觉，心死则最难。凡自童稚以及琐屑久忘之事都随心血来潮，一一潮过，如一善，则心中清净宁帖；一恶，则懊侬烦燥，似油沸鼎中，其难堪之状，口不能肖似之。——这是自然的，能如此反思，才能"人之将死，其言也善！"……

这是从病人生理感觉写起，自觉肢体某一部分失去知觉，或不无因由。写心之死甚难也是实情，而心所想者实为脑之思维活动，







尚极清楚。弥留之际反思一生行径有所悔悟及认识，有懊丧或宁帖的心理活动都是符合死时思维特点的。菩萨施救诸事当是善人所想，霍然竟活；生命垂危，求助于佛，自然又与宗教信仰息息相关，有它的真实性。另一传说讲：汤公曾于舟中拒绝一少女私就，"见色不淫"，有德业在身，故能死而复活，从心理上和道德观上也是顺理成章的。

而像《王六郎》、《商妇》等的横死者不得超生，非有"替生"代死；或因一念之仁，放了"替生"，得到好报，都有它的民俗心理根据。包括冥府的阴惨景象，勾魂使者执法捉人，都是长期在民间传诵基础上的记录和加工。甚至像《翠仙》那样，为说明"袖里乾坤大"，连道士袍袖都可以包容一对离人思妇于其中幽会产子。而对这种出家人最忌讳的产血溅僧衣的不洁行为，人民不是唾弃它，而是赞扬它，制造了把血污袍袖烧成灰还可以利催生，治难产的美丽谎言，于是求者接踵于门。可见民俗多么富有幻想性。正因作家运用了这些有生命的东西，它就拥有了能飞的艺术翅膀。

幽婚故事中的女鬼复生，借尸还魂，是在民间葬俗灵魂信仰的基础上形成的。迁葬、复活都有一系列巫术信仰及必要的标志和禁忌。聂小倩请求宁生负其朽骨，归宅安葬，不啻再造。宁毅然诺之。因问葬处，曰："但记取白杨之上，有鸟巢者是也。"言已出门，纷然而灭。明日出寺北，"见荒坟累累，果有白杨，鸟巢其颠，迨营谋既就，趣装欲归。"

而《梅女》中的守则是"途中慎勿……待合卺之夕"；连琐是借用情人的精血复活，又需生人血滴脐中。都得到杨于畏的慨然供献，并记取连琐的嘱告："君记取，百日之期，视妾坟前有青鸟鸣于树头，即速发冢，迟速皆不可！"而这些死而复生的鬼女，大皆体弱难养，要恢复一段时间才能过正常人的生活。她们也常常是人为地被与情人隔离一段时间，然后才被充分理解。如乔生借连城骨





骸归家,“女惕惕若不能步”。连琐复生时,棺已朽而女貌如生,摩之微温,蒙衣舁归,置暖处,气咻咻然,细于属丝,渐进汤酏,半夜而苏。都写尽了初获生命的女鬼,尚未脱离濒死时的病弱状态,欲返人间,还须多种调养爱护。往往也在这种爱意中写男子对情人的百般怜惜。因为稍一疏忽就有再死的危险。由于男子的粗鲁和操之过急,导致悲剧结局者亦复有之。如《公孙九娘》写农民起义于七一役死难者中,公孙九娘与莱阳生相恋、有一夕恩义,九娘嘱收骨归葬,可是莱阳生忘问标志。及夜复往,则千坟累累竟迷村路,叹恨而返。归途相遇,“女竟走,若不相识。再逼近之,色作怒,举袖自障。顿呼‘九娘’,则湮然灭矣。”此未以葬处相示,双方疏忽。又加误会,及见已晚,卒至复魂未成,造成悲剧。《爱奴》女主人公自言“身所不朽者,不过得金宝之余气耳。若在人世,岂能久乎?必欲如此(复魂),切勿强以饮食;若使灵气一散,则游魂亦消矣。”……年余,徐饮酒薄醉,执残酒强灌之;立刻倒地,口中血水流溢,终日而尸已变。”《林四娘》则另有托生,也是分手结局,可见鬼灵脆弱的一面。幽婚悲剧终篇既有民俗、生理、心理上的根据,又富于生活情趣,余味无穷。凡此都说明民俗本身、鬼文化传统,都是按照人民美好愿望约定俗成的诗篇,它是浪漫主义的艺术品。所以笔者给《中国民俗文化大观》写序时的标题就称之为《浩瀚俗海,史之诗篇》!

希腊古代大哲人亚里斯多德在《诗学》中曾经说过:“把谎话扯得圆,主要是荷马教给其他诗人的。”虚幻而悠久的鬼文化本身自古以来就是历代人民、诗人、巫师根据人的生死万象所创造出来的幻想世界。到了蒲松龄的时代,由于他身处封建末期的浊乱社会,可悲可叹之事,耳闻目睹,比比皆是。他便根据现实生活的感受,狠狠地鞭笞旧社会,欲其速死;同时歌颂新事物,欲其永生。为此,他要把“谎话”扯得圆,写成优美动人的鬼魂诗篇。同时,也“浮白







载笔”,大胆抒发“孤愤”之情,把一生的积郁和理想都寄寓其中。正如前人所说:“不得已而涉想于杳冥荒怪之域,以为异类有情,或者尚堪晤对;鬼谋虽远,庶其警彼贪淫。”蒲松龄以他的卓世才华和生花妙笔使《聊斋》以夜火篝灯人,从白日青天出,排山倒海,一笔数行,福地洞天,别开世界。亦幽亦盛,亦丽亦奇,独得千古小说之妙;更以积极浪漫主义创作方法将《聊斋》推向鬼文化的艺术高峰,对人类文化宝库作出伟大的贡献。





附:《聊斋志异》鬼故事篇目

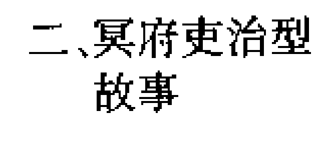
据会校会注会评本
上海古籍出版社

故事类型	篇　目	卷次	页码	附注
一、人鬼恋爱型故事(幽婚故事)	聂小倩	2	160	
	阿　宝	2	233	
	林四娘	2	286	
	巧　娘	2	256	
	莲　香	2	220	
	连　琐	3	331	
	连　城	3	362	
	鲁公女	3	294	
	公孙九娘	4	477	
	辛十四娘	4	535	鬼媒狐
	土地夫人	4	578	
	封三娘	5	610	狐媒鬼
	章阿端	5	627	





	土　偶	5	661	鬼夫
	金生色	5	699	鬼夫
	伍秋月	5	668	
	小　谢	6	772	
	梅　女	7	907	
	甄　后	7	981	
	宦　娘	7	985	
	鬼　妻	8	1044	
	吕无病	8	1110	
	爱　奴	9	1191	
	晚　霞	11	1476	鬼恋
	乐　仲	11	1540	
	锦　瑟	12	1682	
	薛慰娘	12	1622	
	房文淑	12	1695	
二、冥府吏治型故事	考城隍	1	1	
	僧　孽	1	66	
	吴　令	2	265	
	阎　罗	3	329	
	李伯言	3	313	
	酆都御史	4	497	





	阎王	5	658
	布客	5	623
	阎罗	6	826
	潞令	6	719
	考弊司	6	822
	梦狼	8	1052
	司文郎	8	1098
	岳神	9	1209
	郭安	9	1247
	席方平	10	1341
	鬼隶	11	1558
	王十	11	1559
	王者	11	1489
	公孙夏	12	1660
	老龙舡户	12	1610
	刘全	12	1650
	周生	12	1645
	元少先生	12	1620
三、恶鬼害人型故事	画皮	1	119
	尸变	1	5
	喷水	1	8





	咬鬼	1	20
	莜中怪	1	23
	山魈	1	18
	妖术	1	67
	鬼哭	1	76
	宅妖	1	25
	庙鬼	2	138
	江中	3	293
	谕鬼	3	402
	泥鬼	3	403
	捉鬼射狐	4	552
	大人	6	829
	鬼津	7	945
	商妇	7	1016
	衢州三怪	11	1493
四、善鬼助人型故事(包括感恩图报型)	王六郎	1	26
	王兰	1	99
	陆判	2	139
	叶生	1	81
	褚生	8	1081
	于去恶	9	1166





	司文郎	8	1098
	水莽草	2	180
	孙必振	9	1198
	杜　翁	6	770
五、神人仙子型故事	何　仙	10	1308
	成　仙	1	87
	赌　符	3	419
	三　仙	11	1556
	仙人岛	7	946
	巩　仙	7	895
	罗　祖	7	877
	丐　仙	12	1706
	鄱阳神	5	667
	青　娥	7	929
	惠　芳	6	800
	绛　妃	6	739
	翩　翩	3	432
	云翠仙	6	748
	云萝公主	9	1264
	苏　仙	3	311
	织　成	11	1511





竹 青	11	1516
菱 角	6	815
西湖主	5	646
莲花公主	5	673
素 秋	10	1349
雹 神	1	51
雹 神	12	1606
雷 曹	3	414
张不量	9	1204
雷 公	6	814
柳秀才	4	491
桓 侯	12	1672
鹰虎神	1	103
山 神	6	804
冤 狱	7	975
梓潼令	7	944
山 市	6	852
齐天大圣	11	1459
聂 政	6	844
魁 星	6	737
库将军	6	738





六、轮回果报型故事	三　生	1	72
	某　公	2	208
	邵士梅	8	1151
	三　生	10	1330
	饿　鬼	6	819
	汪可受	11	1531
	邑　人	9	1199
	僧　术	7	968
	禄　数	7	970
	钟　生	8	1038
	梦　别	3	405
	长清僧	1	42
	蒋太史	8	1149
	李檀斯	12	1681
	李象先	12	1694
	长治女子	5	663
	四十千	1	86
	拆楼人	11	1494
	珠　儿	2	194
	李司鉴	3	426
	小官人	2	200
	霍　生	3	368





	董公子	6	834
	博兴女	12	1703
	秦　桧	12	1699
	果　报	12	1659
	蹇偿债	4	554
	头　滚	4	556
	汤　公	3	326
七、奇癖痴迷型故事	棋　鬼	4	532
	鬼　令	7	980
	酒　狂	4	582
	王　大	11	1534
	书　痴	11	1453
	促　织	4	484
八、鬼情入话型故事(魂异)	刘夫人	9	1289
	湘　裙	10	1322
	任　秀	11	1473
	牛成章	7	927
	王货郎	10	1299
	耿十八	2	191
	水　灾	4	492
	龙飞相公	10	1404



田子成	12	1628
新　郎	1	95
戏　缢	6	876
王　成	1	104
鬼作筵	4	557
金永年	5	633
辽阳军	9	1188
金和尚	7	1009
诸成某甲	4	494
祝　翁	2	205
韩　方	12	1664
库　官	4	495
司札吏	11	1505
嘉平公子	11	1588
役　鬼	7	1018

共 176 篇







第五章 《聊斋志异》与狐文化

第一节 狐的自然生态与狐崇拜渊源

狐，俗称狐狸、草狐或赤狐，是属于哺乳纲食肉目犬科的一种常见的小动物，普遍生长于我国各地(特别是北方)山林中。狐体形似犬而瘦，长约三四尺，毛色赤黄，口吻尖突，耳壳短阔，尾长蓬松，性狡猾多疑，遇敌则肛门放臭气遁而走。常穴居山林中，捕鼠雀为食，昼伏夜出，随藏随发，灵黠莫测。根据狐狸的这些自然生态习性，自古人们就赋予它以特异的灵性，把它奉为图腾、精灵，可以修仙。在历史的长河中，伴随着悠久的民间信仰，在华夏广阔的地区和民族中(特别是以汉族为主的华北、中原、东北一带)形成了瑰丽的狐故事和各种神怪、狐仙传说，以鬼狐文化的特异形态在文化史和文学史上占有特殊地位。众所周知，清代伟大作家蒲松龄的《聊斋志异》俗名《鬼狐传》，就大部分是以北方狐崇拜习俗和狐精灵传说为题材的。特别是狐妻型故事，到蒲松龄的时代，在伟大天才艺术加工创造下，已达到登峰造极的境地。这使我们不能不追溯它深远的文化渊源，考察它(狐)的“家世”“业绩”。这就是本文试图回答的问题，也是论证《鬼狐传》在文化史和文学史上的崇高价值之所在。



我国同世界各民族一样，鬼神观念在原始社会早期即已产生，



关于鬼狐传说也由来很久。《说文》释狐:“狐,妖兽也,鬼所乘之。”而在典籍上关于狐的记载,竟可以追溯到公元前10世纪左右产生的最早的《周易》和传为伯益所作的《山海经》,而且它的出现总是和祥瑞的征兆紧密相联的。

《周易》“解”卦卦辞载:“九二,田获三狐,得黄矢,贞吉。”这当是最早的猎狐记事,作为卜卦吉兆被记载下来的。

又《周易》最后两卦“既济”与“未济”也都是言狐渡河的。“既济”上六:“濡其首,厉。”此是象征狐涉水而濡溺其首,可谓危险极了。“未济”卦辞“亨,小狐汔济,濡其尾,无攸利。”言狐几乎渡过河去了,濡湿其尾,有何利呢?这是说老狐戒惧履水时惟恐陷入,渡水不忘举尾,故可以渡;小狐没经验,不知畏惧,濡其尾,乃有沉没危险,何利之有呢?[①] 这说明我国最早的典籍里,已注意到长毛蓬松的尾巴,对狐的重要性,并用它喻示一种哲理了。于是而有“玄狐蓬尾”(《山海经》)。“狐欲渡河,无奈尾何”的古谚。[②] 到《山海经·海外东经》更有九尾狐的记载:“青丘国……其狐四足九尾。”《大荒东经》:“有青丘之国,有狐九尾。”郭璞注云:“太平则出而为瑞也。”可见九尾狐出是太平祥瑞的景象。及至《吴越春秋·越王无余外传》篇所记九尾白狐神话更明白显示出它是一种古代狐图腾崇拜的迹象。其辞曰:

> 禹三十未娶,恐时之暮,失其制度,乃辞云:‘吾娶也,必有应矣。’乃有九尾白狐,造于禹。禹曰:‘白者吾之服也。其九尾者,王者之证也。’涂山之歌曰:‘绥绥白狐,九尾庬庬’。我家嘉夷,来宾为王。成家成室,我造彼昌。天人之际,于兹则

① 参见金景芳、吕绍纲《周易全解》(吉林大学出版社)关于“既济”及“未济”的解说。

② 应劭《风俗通义》第二,“宋均令虎渡江”。





行。'明矣哉！禹因娶涂山氏，谓之女娇。

应三十未娶的古帝大禹的暗祝应运而出的"绥绥白狐，九尾庞庞"，禹自解为"王者之证"。《白虎通义》以为"子孙繁息"的象征。按：此实说明涂山氏为狐图腾氏族。"九尾"引申为子孙繁衍，是很有道理的。狐之蓬松长尾本来是很漂亮，很壮美的，狐本身也自爱其长尾，常临水自照，渡河时都要揭起来，加以保护。古人因狐的聪明美丽，尊奉为图腾加以崇拜，并由此而联想到子孙繁衍，族类昌盛，引以为荣。神话如此，历史上也真有过狐姓。春秋时晋献公有名的二子，申生、重耳，就是狐姬所生，受丽姬迫害，申生在内而危，重耳在外而安。重耳就全靠舅父狐偃的保护和策划，经过 19 年流亡终成霸业，立为晋文公的。这个狐姓的大政治家，曾在历史上建功立业，称为名臣。少数民族如鄂温克族、达斡尔族也都有始祖母是雌狐的神话。诸种象征说明狐图腾崇拜在我国古史上是一种重要文化现象。

追及汉魏，随着原始宗教、道教和佛教的影响，鬼狐故事已初具雏形，狐信仰和狐妖、狐崇拜交互并行，而有"狐为妖兽，鬼所乘之"(《说文》)的观点。晋人干宝《搜神记》中已有完整的人鬼幽婚故事和狐媚人故事。

《搜神记》卷 18 所记王灵孝魅于狐女阿紫，就是狐妻型早期形态。后世狐女也常假托阿紫或紫衣人与人交往。这故事讲后汉建安年间，沛国郡陈羡为西海都尉。其部下王灵孝无故遁去，久不见归，从他妻子提供的情况，陈羡推知为狐魅携去，"因将步骑数十，领猎犬，周旋于城外求索，果见孝于空冢中。闻人犬声，怪遂避去。羡使人扶孝以归，其形颇像狐矣。略不复与人相应，但啼呼'阿紫'。阿紫，狐字也。后 10 日乃稍稍了悟。云：'狐始来时，于屋曲角鸡栖间，作好妇形，自称阿紫，招我。如此非一。忽然便随去，即





为妻，暮辄与共还其家。遇狗不觉，云乐无比也。道士曰：'此山魅也。'《名山记》曰：'狐者，先古之淫妇也，其名阿紫，化而为狐，故其怪多自称阿紫。"更有陈斐放狐得恩报。狐之去来有"赤光如电"，这大约就是后世狐报恩故事和狐炼丹故事的早期传说。

《太平广记》引《玄中记》说：

> 狐五十岁，能变化为妇人，百岁为美女，为神巫，或为丈夫与女人交接，能知千里外事。善蛊魅，使人迷惑失智，千岁即与天通，为天狐。

这大约就是民间故事中狐仙皆"国色"，"容光艳艳"，"随人现化"之所本。同时也有意把这些美丽的天狐往妖媚方向发展。狐精大都是"盗采精气，损人之寿，延己之年"，一心为个人修持的极端利己者。到六朝以后形成魅男人的多狐精、魅女人的多猴精的观念。如唐传奇中的《白猿传》就是猴精窃美女，《任氏传》则是狐女嫁人。唐传奇中的狐故事可代表发展期的故事。具有"小说渊海"之称的《太平广记》，辑北宋以前小说逸闻 470 余种，凡 500 卷，其中有代表性的狐故事就有 94 条之多。有的已发展成小说规模。而且大部分超越了妖狐魅人的说法，狐精逐渐向人性发展。如沈既济的《任氏传》，具备良好的妇德，能"遇暴不失节，殉人以至死，虽今妇人，有不如者。"文学史家谭正璧先生认为雌狐化美人、具有人性而不害人的小说，当以此篇为首。又如《计真》娶狐妻，生七子二女，而"容色瑞丽，无殊少时。"且深知道家学说之利弊，然终因劳累过度而死。临终以七子二女托之于夫，"愿少念弱子心，无以枯骨为仇。"并表示生时已竭尽一女子血诚，死亦不敢以妖幻余气贻君，言终悲恸，泪百行下。发被，一狐死被中。此时之狐女多表现为人间理想的贤妻，多情美丽，而且无所不能。随着社会的发展，





文学形式的演进,狐故事在明清时期所表现的内涵更形丰富,继承了唐代已具备的天狐、狐妻、狐妖等多种题材,向完型期故事发展,多具小说规模。如冯梦龙《醒世恒言》中的《小水湾天狐贻书》、凌濛初《二刻拍案惊奇》中的《赠芝麻识破假形,撷草药巧谐真偶》(原名《灵狐三束草》),王渔洋的《诊狐脉》(《古夫亭杂录》)以及蒲松龄的《聊斋志异》、纪昀的《阅微草堂笔记》、袁枚《子不语》,以及仿《聊斋》的《女聊斋》等笔记小说所辑狐故事不下数百种,到蒲松龄的笔下,经过这位天才艺术家的加工和创造,已达到了狐典型形象的艺术高峰时代。

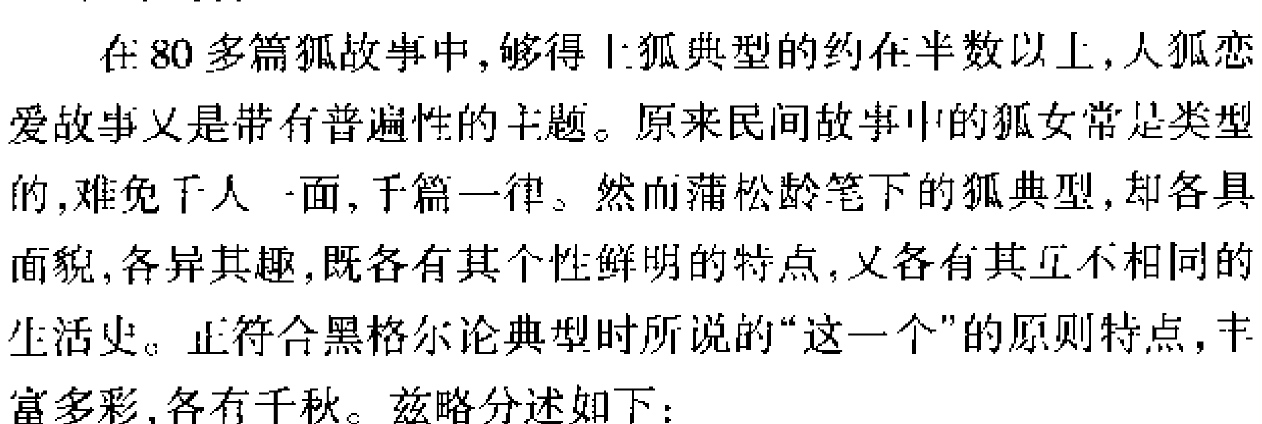
第二节 《聊斋》狐典型的高度艺术成就

清代王渔洋先生题诗聊斋:"姑妄言之姑听之,豆棚瓜架雨如丝;料应厌作人间语,爱听秋坟鬼唱诗。"这首著名的题诗,写尽了《聊斋志异》作者的本意和鬼狐形象的魅力。它把我们从纷繁的人世导入了另一世界,高处看人,就别有风趣地看到了在完型期艺术殿堂里狐典型形象的高标风致了。

《聊斋志异》中所写的鬼狐故事共 258 篇,占全书 445 篇的半数以上,而其中的狐狸故事就有 82 篇之多,可说是全书的精华和核心部分,故《聊斋》民间俗称为《鬼狐传》。传中狐家族最多的为漂亮的狐女,也有可人的少年、有道的老叟和慈祥的老媪等等。从内容情节上,可分为狐妻型故事、狐报恩型故事、狐友型(助人)、狐炼丹、狐谐型、狐祟型、狐仇型和除狐型等故事。为了便于概括,从狐典型、气质、性类、形象上看,也可以分为情狐、义狐、天狐、文狐、妖狐、凡狐(动物狐)六种类型。今以后者为例,综合已往所分型制,概而论之,以见蒲氏狐典型所达到的高度艺术境界及其在文学



上的重大价值。



在80多篇狐故事中，够得上狐典型的约在半数以上，人狐恋爱故事又是带有普遍性的主题。原来民间故事中的狐女常是类型的，难免千人一面，千篇一律。然而蒲松龄笔下的狐典型，却各具面貌，各异其趣，既各有其个性鲜明的特点，又各有其互不相同的生活史。正符合黑格尔论典型时所说的“这一个”的原则特点，丰富多彩，各有千秋。兹略分述如下：

一、情狐之千姿百态

《聊斋志异》中的狐故事最有代表性的是狐妻型故事。在作者笔下，这些狐女都自选情人，既主动而又十分多情，其情谊之深笃，远胜于前代狐女，更胜于人类：有情有义，仁至义尽，生死不渝，大多够得上典型的情狐。情狐又都与义狐、侠狐结合在一起，更往往和报恩型故事紧密相联，故这种区分也是相对的，不是绝对的。如《青凤》，就是报恩型故事的典型情狐。她“弱态生娇，秋波流慧，人间无其丽也。”她是在叔父狐叟与耿生漫谈狐祖涂山氏女佐禹行功时与叔母一齐被介绍给这位狂放不羁的书生(耿)相识的。他们一见钟情，两心缱绻。青凤冒着艰险，前来幽会。而叔父闺训其严，卜居他处。合是天缘有份，耿生从一猎犬追逐下救一雌狐，正是青凤。家里以为青凤已死，而青凤正好与耿生双双燕处，过上新婚的幸福生活。后来狐叟有横祸，青凤从弟孝儿前来求救，耿生以青凤的关系，尽释前嫌，从一猎户手中救下一条黑狐，即付青风，“女抱狐于怀，三日而苏，展转复化为叟。”使狐族得以团圆，与耿生亲如家人父子。这里写耿生既疏狂而可亲，青凤也是多情识大体，而又十分诚挚，她尊重他们的爱情，对叔父也能曲尽孝意，是个人情味十足的典型情狐。

《婴宁》则是善笑可掬、容华绝代的纯情少女。早孤绝惠的书







生王子服，在上元节游女如云中见到了她，正是梅花人面（"她拈梅花一枝"），华灯初上的时候，从此以花为媒，终成眷属。婴宁的特点就是天真无邪，嗤嗤笑不已。或放言大笑，或掩其口、笑不可遏，可是又笑得非常得体。"然笑处嫣然，狂而不损其媚，人皆乐之。"每值母忧，女至一笑即解。以笑而突出少女的形象，正是青春的自然流溢。看似憨痴，生恐漏泄房中隐事，而女殊秘密，不肯道一语。而且又敏慧手巧，"操女红则精巧绝伦"。这个天真美慧的绝色女郎既备人间美妻多智含情的特点，又具狐媚善笑，无所拘谨的"鹘突"。遇邻人之子的无礼，她也毫不犹疑地严厉惩治了他。母训之，"人罔不笑，但须有时，而女由是竟不复笑……然竟日未尝有戚容。"至于凄恋鬼母，求一安葬，这说明作者刻画这个天真少女的性格是有发展的，充满了精力和生活信心。

《聊斋》中的狐妻，都在特殊的环境中，显示其独特的性格。《小翠》是在傻女婿家以颠妇痴儿的面目出现。《胡四姐》是在自己的姊妹中——三只美狐共恋一个男子的多角关系中，提炼出她和尚生纯真的爱情。她善良而美丽，坚决地从吸人精血的姊妹（妖狐）中救活他，真诚地爱他，给他幸福和财富。她的情爱也深深感动了尚生，致使在番僧用巫术收诸狐于瓶脬（猪膀胱）中时尚生能刺破脬皮放她出来。正因如此，四姐情不忘报，在已登仙籍"大丹已成"时，"犹惓惓于生"，敬报撤瑟之期（死期），度其为鬼仙。

《辛十四娘》则不苟言笑，拘于礼仪，且具有民间勤俭持家妇女的美德，虽经鬼媒介绍，她也不与男子轻意交合，必待择吉成礼。妆奁亦无长物，惟一"扑满"（储蓄罐）而已。她对丈夫的狎友，视其"猿睛而鹰准"早有警惕，劝其断交而不听，不得已离去时还给丈夫择娶邻妇，留有余惠。她仙去多年，家已败落，犹能于碎扑满时，金钱流溢，享用不尽。



《莲香》与鬼女李氏共爱桑生。一个是"褲袖垂髫，风流秀曼，



行步之间，若还若往。大愕，疑为狐。"一个是幼质单寒，手冷如冰，提抱以归，轻若刍灵，似为鬼。桑生初为鬼魅，日渐羸瘦，沉绵不起；莲香为之采药三山，炼丹救活；后又使李女借尸复活。鬼与狐，两世情好，共嫁桑生。是又一种情狐携鬼恋人形态，示人间生活之美好，颇具传奇性。

二、义狐之善心侠行

以义狐形象出之的典型，比之一般情狐犹有特点。她们不但多情善感，百般体贴自己的情人或腻友，而且一旦交好情深，引为知己，还能侠肝义胆，以生命与之，为男子所难能。如《鸦头》、《红玉》、《娇娜》、《封三娘》比比皆是。在允许多妻制的封建社会，《娇娜》不落二美一夫的俗套，脱离低级趣味，而保持其与孔生的腻友关系，非常符合美学上的"距离说"，超出了它的时代局限，表现了作者的伦理道德和理想主义。

《鸦头》是以狐妓写贞狐。鸦头原是坚贞美慧、待"缠头"的雏妓。山东诸生王文，得朋友赵东楼之助，倾囊以博一宵之欢。深有心计的鸦头，见王诚笃可托，便与他黄夜私逃，到异地卖了脚驴，沽酒为生。可是好景不长，鸦头为老鸨子"揪发提去"，仍逼为娼。她矢志不从，生一子也被弃之曲巷。过些年王文过育婴堂，因此儿酷肖自己，爱而赎之，天使父子团圆。而鸦头却每日在横施楚掠中生活，而她"至百折千磨，之死靡他"，誓死捍卫自己做人的权利，终于在18年后为夫、子救出，脱离苦海。似这般忠贞不屈的性格，人之所难，而蒲氏得之于狐。人得狐，多取其淫、媚以迷惑男子，而作者却于滚滚人寰中提炼出贞狐的典型，是亦一奇。

《红玉》更是义中之侠者。她既有群狐的美貌、善心、多智、机敏、来去自如的共性，又有她独特的助人为乐、舍死忘生的侠义行为。红玉逾墙来，不知来自何处；其去也，别而去，亦不知何所之。







而她不去富户，来贫家，与穷苦无告的寒士冯生订永好之盟。她强烈追求爱情，主动与冯生幽会。而一旦为礼法所阻，她也能体谅冯生"父在不得自专"的苦衷，为冯出资聘邻村女为妻。当冯妻因貌美为恶少抢去，不屈死时，她又变为侠士助冯抗暴，打赢官司；大难之余还能找回失之荒野的冯的幼子，使他们一家团聚。这时她才以冯妻的身份帮他重建家园，分享一份早就应该属于她的爱情生活和家庭幸福。红玉之于冯生，简直是灰尽之余，恩同再造。但是她不并居功，还以一个女子的血诚亲自操作、育儿、为炊，积累财富，为夫婿谋科考功名，"操作过农家妇"，谋事赛丈夫。可是这个舍己为人、反抗性和生命力极强的女人，"虽严冬自苦，而手腻如脂，自言三十八岁，"也只如"二十许"丽人。她竭尽忠诚，为所爱者谋，义而忘私，从不为自己作想，所以终得善报，并保持着她永久的青春。这种"随风欲飘去"的外貌的美和她内在善良美好的侠行，正好是一个典型形象内涵与外形的完美统一。所以王渔洋以之比于《赵氏孤儿》中的程婴、公孙杵臼，誉为"巾帼英雄"。

其他，如为女友十一娘（鬼女）选佳婿的《封三娘》——她自己深爱具有"翰苑之才"的孟生，无私的将他介绍给闺友。及其婚姻受阻自经时，她又亲自投以异药使复活与孟结婚；而自己每见生来辄避去，清操自守。《阿霞》认为她所热恋的男子休弃发妻是负心行为，严词斥之，坚决离之，深赞冥中削其禄位；《霍女》的"三易其主不为贞"；《丑狐》之严惩"乃见金而悦从之"及富而黜厌之的不义之徒，无情地鞭笞了长期封建制度男尊女卑思想及多妻制所造成的男人的劣根性，道出了妇女的悲苦和反抗，也是一种义行，具有深刻社会揭露意义。特别指出的，《聊斋》名篇《马介甫》是一篇男性义狐，通常为读者所忽略。此篇之马介甫，完全是以义士仁人的行为出现，帮助有"季常之惧"（怕老婆）者杨万石抗拒悍妻尹氏殴父挞夫杀弟虐妾诸种暴行，马一一责之以术，妇服之骤改；马去之，





杨仍不武，妇旧病复发。马忿然谓杨曰："我曩道兄非人，果不谬。"给杨丈夫再造丸，救杨侄入邑庠。祖孙泣留之，马曰："我非人，实狐仙耳。道侣相候已久。"遂去。作者于篇末附记："孝廉言之，不觉恻楚。""此事余不知其究竟，后末行乃毕公权撰成之。"（权名世持，淄川人，康熙戊午解元）可见杨万石怕婆事乃山东实有，马之义行，恐亦民间实有之义行，假托于狐者。写男性义狐助懦夫制服悍妻不良凶戾之种种，亦具有深刻社会意义。

三、天狐之修真炼丹

在悠久的狐狸信仰中，认为通过长期修炼，千年之狐可通天，叫天狐。"天狐九尾金色，役于日月宫，有符有醮日，可洞达阴阳。"（《酉阳杂俎·刘元鼎》条586）可见这是从狐祖先那里流传下来的古老传说。到汉魏之后和道家方术吐纳炼丹之说结合起来，又有狐狸炼丹的传说。故天狐有直接由狐修为人，再由人修仙的一种，也有由妖狐炼丹直接升天的一种。《聊斋志异》对这两种狐狸修炼升天都有涉及，上边所写的成为天狐的女仙既有封三娘、胡四姐，也有红玉，男狐中有代表性的是《白于玉》。白于玉，既是文狐也是天狐。自信"仆非功名中人也"，所读"皆吐纳之术"。他跨青蝉入云升天。后又遣童召他的朋友吴生到天上赴宴，妻以紫衣仙女，淹留天上做神仙，生一子送吴妻抚养，后吴妻亦升仙。这是天狐助人修仙一例。

《王兰》篇则是写狐炼丹被王兰鬼魂窃吞得道，文中王兰跟小鬼去看狐炼丹：

> 入一高第，见楼阁渠然，而悄无一人。有狐在月下，仰首望空际。气一呼，有丸自口中出，直上入于月中；一吸，辄复落，以口承之，则又呼之；如是不已。







就这样，小鬼在狐侧，趁其吐丹回落时，急急抢过来给王吞下，从此成了鬼仙。回家见妻子寝处如常。后自言有异术，“不药而医，不卜而断”。王兰更以灵魂附其友张某身上，凭其术求财致富，后被一无赖利用事败。断官夜梦天示：“查王兰无辜而死（指小鬼抓错了人），今为鬼仙，医亦仁术，不可律以妖魅。”乃释张。表现了当时对狐医的态度。

《陵县狐》附篇借狐女之口谈到狐修炼之苦：

> 此甚不易，脱解皮囊，练气归神，而后至是。世谓狐能采补，动辄杀人，是不尽然。入旁门者，迷人之死；修正果者，保人之生。但取生人精气，以炼内丹；丹成形骸俱化，即莅仙班矣。

这大约也像现在练气功一样，按正道修持锻炼，可以健康长寿；搞旁门左道，走火入魔则贻害无穷，至若炼丹成，形骸俱化，可做神仙，则恐怕是道家学说之移置或巫术描写（如《上仙》）艺术上的虚构。实是荒诞不经的。

四、文狐之聪明才智

文狐的出现，亦有前代文化传统。如唐人故事《李自良》、《张简栖》都言古墓中有狐翁秉烛读书，有文书册子为人所执，狐回索，言有厚报，人得文书不还或遭报、或得智等。狐书皆不可读懂。现实生活中人也需要聪明才智，于是故事中便假狐灵作为指导。文狐有的是书生形象，也有的以妇女形象或老人形象出之。有的只闻其声，不见其形，以附体形式表现。如《郭生》，读书无师，年 20 余，尚“字画多讹”文笔不通。一夜卷置案头，被狐涂鸦，又积窗课





多篇，也为狐所批改，“墨汁浓泚殆尽，”经文友研讨，颇有道理，当即从狐为师，鸡黍供奉。文章果然大进，考中了秀才。郭以是德狐，一切文事，但决于狐，又中了乡试之副榜贡生(副车)。此后郭生心气颇高，“名小立，则黜狐”，束书高阁，结果卒无所成。

《冷生》也是写一个弱智的人，自与狐燕处，终夜语后，受狐启发教育而才艺大进，文思精妙。头一年入学，第二年就领粮俸了，他的特点是“每逢场作笑，响彻堂壁，由此‘笑生’之名大噪。”能于狂笑中笔不停挥，草成文章，实为“狂易病”的患者，后来一个规矩严肃的学使却因其狂而黜其名，从此佯狂诗酒，还有著作。这种玩世不恭的文狐，和大量科考题材篇章如《王子安》中的狐的揶揄，都反映了蒲松龄攻苦终生而不得一第的痛苦，直刺考官庸愦误国，比之文狐差多多矣。《潍水狐》以翁形出现，富资财，懂礼貌，能知前生事，预卜未来，只是个性狷介，视贪官污吏、见利忘义之徒，为“嚼草之驴”，羞与为伍。作者以告临民者：“以驴为戒，而求齿于狐。”

《狐谐》、《狐联》中诸狐也有女性文狐形象，她们嬉笑怒骂，皆成文章，谐趣风生，远胜男子。《凤仙》“凉人”之谐，“破窑”之曲，“魔镜”之咏，督夫攻苦犹如严师，更是亦诗亦仙的文狐形象。这些文狐虽由长久的崇狐文化积淀而成，实为蒲松龄世界观和绝艺才华的体现，颇具时代特征。

五、妖狐和凡狐

作为反面典型的妖狐和淫狐形象常见于早期狐故事，到蒲松龄笔下，已渐减少，多为正面典型所代替。但是还能找出它的代表人物和性格特点。《董生》中的狐女，《凤仙》的姊妹就是以祸祟男人、淫杀男人为己任的，可说是不取报酬的“职业杀手”。《董生》中的女狐，杀了董生，又来杀王生，她美而骚，狠而毒，百般媚人而不知耻，使男人知其“杀人”而不自持，纵性乱交，及体衰精竭，拒避之







时，她竟高声喝道："汝尚欲生耶？"毫无人性；及自遭天报必死时，犹惜其"皮囊"乞求保存。这种惑人至死毫无人性的妖狐，实际上亦是人世中穷凶恶极的色狼、淫妇丑恶形象的再现，很有现实教育作用。

以凡狐（动物狐）出现的小品，多为民俗传说的记实。所以称其为"凡狐"，是指尚未成为精怪的自然狐、动物原形的狐而言。如《捉鬼射狐》、《农夫》、《牛同人》、《狐入瓶》、《周三》等故事皆属之。此类传说，多可见狐性狡猾多智甚至有某种生理上的特异功能，一般是写人狐斗智，人卒得胜的动物故事。言狐魅人时，觉"一缕腻香直冲鼻观"。《捉狐》中写孙翁魇于狐，"逡巡附体：着足，足痿；着股，股软。"及捉住，"物忽缩其腹，细如管，几脱去，翁大愕；急力缚之，则又鼓其腹，粗于碗，坚不可下。"比及寻刀杀之，"则带在手如环然，物已渺矣。"也有的故事写捉住狐时，"四肢垂落，如无骨然"。可见狐善伪装，有种种办法伺机脱逃，其迷惑人、使人失智，大约也是和狐能释放臭气对神经衰弱的人能产生某种生理作用有关。写狐智的篇章如《农人》中的逃狐，能将套在头上的陶罐触石碎之，出首而逃。惧怕戴斗笠的农夫的"曲项兵器"（锄头），也是写实。这和现在口头流传于辽西的狐故事如出一辙：东沟王老大荷锄下地，遇一狐，以锄击之，遂逃。适邻村某女祟于狐，每发病即云："天不怕，地不怕，就怕东沟王老大，手使弯钩枪，回头就一下。"家人感怪之。或谓王老大即某村农夫，招之来，狐祟遂息。到每个农村去大约都会说这是本村某家的真事。可见这些故事的真实性，一方面说明狐的狡猾多智，另一方面也有它使人迷惑失智的生理作用。巫术利用动物这种特异功能加以神秘化，于是形成各种祟狐传说。民间这种传说既有其迷信成分，又有反迷信的斗争，可见事物的两个方面。



以上各种类型的狐典型、狐形象和动物狐所反映的多彩人生



和丰富的文化内涵都可见蒲松龄作品的思想高度及其绮丽的幻想的艺术价值。

第三节 现实主义和浪漫主义相结合的创作方法

一、狐崇拜与传统灵狐的传奇特色

在上述两章文字中，回顾了我国狐崇拜的渊源和具有悠久历史的狐之灵异的传说，同时从《聊斋志异》狐典型中看出中国民间狐故事完型期在作家再创作下所达到的现实主义和浪漫主义相结合的艺术高峰。现在我们不妨把它提高到民族文化综合研究上来，做几点理论上的认识。

> 狐崇拜和种种狐仙形象的形成始终和宗教观念、民俗信仰相结合同生共长的，所以它是中华民族几千年悠久文化的综合表现。

鬼狐观念产生于原始社会"万物有灵"观念。当时生产力极为低下，先民不能正确理解人与自然的关系，认为人死灵魂不死，变为鬼物，狐是一种妖兽，为鬼所符，都具有一种超自然力量，有特殊的灵性，认为"物之老者，其精为人"，"皤白老狐，家中为祟"。百岁狐可变美女、神巫，千岁狐可通天，为天狐。上古时期传说的九尾白狐献瑞，当即狐图腾神话，也是天狐。这种物精，也被称为妖怪。







《搜神记》卷6有段抄自《后汉书·五行记》的论妖怪："妖怪者，盖精气之依'物'者也，气乱于中，物变于外，形神气质，表里之用也。本于五行，通于五事，虽消息升降，化动万端。其于休咎之徵，皆可得域而论矣。"这是说由于内气外物的复杂变化，——现实中复杂矛盾在人们内心世界主观幻想的产物，它属于自然界的五行（外界物质：金、木、水、火、土），而通达于五事（人们的感受：貌、言、视、听、思），它的升消变化能体现休咎祸福，这种解释虽然并非是唯物的，也说明一种道理。即：妖怪的精气是附于某种物体的，通常是动物，个别的也有植物和无生物。正如钱钟书先生所说："物，盖指妖魅、精怪，虽能通神，而与鬼神异类。"（《管锥篇》第一册）。简言之，按古人观念：人死曰鬼，物精成妖（化人），而通过修炼，都可以成为神仙，成为鬼仙或狐仙。一般认为鬼仙阴冷而飘忽，狐仙则更具人情味，可见它们都源于"万物有灵"观念，是一种宗教范围内的超自然体。宗教产生于人对自然的恐惧和膜拜心理，它是"最切近人们内心世界的精神领域。"对于狐的信仰亦是如此。《史记》所记秦末陈胜吴广农民起义就是假作狐鸣呼曰"大楚兴，陈胜王"为号召旗帜的。可见民间狐崇拜影响之深。在巫风炽盛的历史时期，差不多都把民间神怪传说附会到"国之将亡，必有妖孽"上去，一部《搜神记》所记殷周末年乃至秦汉末年的妖异传说，大体都是说明这一问题，故农民起义、假狐鸣；助纣为虐的妲己，也被认为是千年狐变的美女——狐精。女祸论从此开始。民间也有阿紫狐媚的传说，甚至把社会上妖冶的女人都叫做"狐狸精"，可见其影响之深。到魏晋时期狐信仰受道教神仙方士之说和炼丹服食、求长生不老观念影响而有了狐修仙炼丹的传说。

道教原是在原始宗教基础上产生于东汉末年，其初产生于下层，服务于农民起义。到晋代葛洪提倡炼金丹，讲究服食，以求长生不老，则是有闲阶级贵族的崇尚和追求。他在《抱朴子》中专有





《金丹篇》，讲述"九鼎神丹"、"太清九转丹"、"还阳丹"、"九光丹"等30种之多，还有作金法等。他率子侄亲入罗浮山炼丹。服金丹未必长寿，但实是我国化学实验的开始，有它科学史上的价值。炼丹和狐故事结合起来，便有狐来"赤光如电"，狐去"击尾出火花"的早期狐炼丹的萌芽。而道家的房中术采阴补阳、或采阳补阴之说，更作为妖狐媚人的主要内容。

道家认为长生不老要依靠内修与外养，两相结合，所谓"内修"，是指守一、炼气，"外养"主要靠服食金丹大药（《抱朴子·金丹篇》）。

这些从宇宙吸取自然大气的炼气功夫影响到狐传说中，便有狐炼丹时，"必戴髑髅拜北斗。髑髅不坠，则化为人矣"的传说（《酉阳杂俎》）。这无非是给狐以人的头脑和人的形体的巫术行为。狐求仙之道，可分两途。"其一采精气，拜星斗，渐至通灵变化，然后积修正果。是为由妖而求仙。然或入邪僻，则干天律，其途捷而危。其一先炼形为人，既得为人，然后讲习内丹，是为由人而求仙。虽吐纳导引，非旦夕之功，而久久坚持，自然圆满。其途纡而安。"① 可见都是道家修炼术的移植和运用。修仙是有等级的，《仙经》说："上士举行升虚，谓之天仙，中士游于名山，谓之地仙，下士先死后蜕，谓之尸解仙。""狐仙皆国色"，百岁可变美女和神巫，千岁狐可通天，变成天狐，实际皆上士升虚的天仙。而狐祟人、媚人、助人诸伎俩，皆中士、下士之流，狐族修持之说，也是有等级的宗教观念的影响的。

还应注意的是狐传说不只受道教影响，也受佛教影响，最显著的是佛家地狱轮回、因果报应之说。大量狐报恩故事，都说是因为主人公行善，于猎户手中赎狐活命，或于雷霆之劫中庇护了狐狸，



① 纪昀《阅微草堂笔记》卷三。





得狐恩报(《小翠》),以后全家得福,富贵升腾,或得美妻,或奇疾得愈。反之,得罪了狐狸或原系恶人,都必得仇报(《九山王》、《丑狐》)。这种善有善报,恶有恶报,宣传几世因果,劝人行善,以及称道鬼神预知吉凶祸福的本领,又都来自悠久的佛教影响。鲁迅在《中国小说史略》论"六朝之鬼神志怪书"时说的好:"中国本信巫,秦汉以来,神仙之说盛行,汉末又大倡巫风,而鬼道愈炽;会小乘佛教亦入中土,渐见流传。凡此皆张皇鬼神,称道灵异,故自晋讫隋,特多鬼神之书。"在这种风气下,为了说明"神道之不诬","佛灵之现报",鬼狐故事盛传,并相信这是真实的故事。这是先民信仰固有的特点。到唐代这种信仰更为普遍。

张鷟《朝野佥载·狐神》条说:

> 唐初以来,百姓多事狐神,房户祭祀以乞恩,食饮与人同之,事者非一主。当时有谚曰:"无狐魅,不成村。"

从这份材料可见当时信狐之诚。传说虽有很大迷信、虚构成分,也是有一定现实根据的。比如从汉代阿紫故事,到唐代及清所有狐精都怕狗,故事的主人公大都因狗的追逐捕杀而现形丧生,因而美满的姻缘不得终结,理想破灭。这是人兽婚常见的结局。而它确是来自现实的狗是狐的天敌。炼丹也如此,一方面它来自道家的炼金术,同时也是与狐狸夜行时发光的自然现象分不开的。据多数亲见者言:狐夜行古墓间,墓中磷火为狐带走,可能由于狐毛和磷火的某种摩擦作用,而引起团团火球,言之凿凿,这可能就是狐炼丹的生理上的根据。所以一种信仰的形成是有它内在因素和外在条件等多种原因的。



在蒲松龄狐故事中,除了上述宗教影响,又随处可见儒家思想的体现。狐叟的尊重家世礼法,狐女之尊重所爱男子之妻室观念,

从无嫡庶之议，地位之争，皆佐夫成功名，求利禄，并尊重宗法制度下的多妻制。贯穿作品思想的是儒家思想，虽然也有反儒家思想处，如追求婚姻自由、性自由，但依从传统道德思想还是主要的。如果说葛洪是主张儒道双修的理论，他主张"以六经训俗士，以方术授知音"，讲究"玄寂虚静者神明之本也……德行文学者，君子之本也。（《循本篇》）"蒲松龄则更重视儒家的"德行文学"，讲"君子之本。"他写了不少狐仙故事，并不在于宣传宗教上的修仙，而更多的是一种"厌作人间语"的表现形式或者说是一种逃避现实的浪漫主义手法。他把宗教材料放置在尊重中国文化传统，吸取它们的营养，融铸在自己的创作里，是儒释道三合一思想的综合表现。所以蒲松龄所塑造的狐典型形象，是带有中国特色的、荟萃了我国文化精华的文化形象，绝不只是文学范围内的艺术形象。

二、狐典型的鲜明性及其双结合的创作方法

从前面的分析中，我们明显地看出从汉魏时期狐妖媚人故事开始，到唐宋时期已发展到具有明显人性的狐妻（如《任氏传》），有些故事情节（如买人妻以为己妻）明显地反映出商业资本主义早期社会的复杂性。到明清时期更有男女主人公（女方是狐）都是二婚，并有前方儿女互相暧昧仇杀等（《续子不语》"陈圣涛遇狐"）。到蒲松龄笔下的狐形象都是经过精心概括提炼的典型形象。《娇娜》、《青凤》也好，《鸦头》、《红玉》也好，《胡四姐》、《辛十四娘》也好，个个都性格鲜明、多情、侠义、智慧，具备某类妇女的美德，各有自己的生活史，情节离奇，起伏跌荡，富有传奇性。如《青凤》、《红玉》、《荷花三娘子》，而《小翠》就是民间巧媳妇的化身。她聪明乐观，为了报救父之恩，母亲把她领来嫁给恩公王太常的傻儿子，和这个连牝牡都不懂的傻男人结婚，三年异居而不厌。她好心地带着他玩耍，"以脂粉涂公子作花面如鬼"，或和他踢球嬉戏。她自己







则是个牺牲者。可是在适当的时候，她用异术使她的傻女婿在一次热浴"大汗浸淫"之后，竟变成了美少年，从此全家获得幸福美满的生活。这个故事使我们看到了无数民间不谐婚姻的实质。贫家女儿为了抵债或衣食无靠，嫁给富家痴儿而断送一生幸福者，比比皆是。从这方面说蒲氏的取材和描写，是来自现实生活，是现实主义的。然而民间贫女一般无术可以改变这种不合理的婚姻，蒲松龄却借助民间"巧媳妇"的浪漫手法，发挥了狐的异术和聪明才智使傻女婿在一次热浴中清醒过来，懂得了人事，"自此痴颠皆不复作，而琴瑟静好，如形影焉。"小翠的形象是鲜明的。她本身带有善良智慧的民间妇女的心性和狐的特点。她活泼善谑，甚至揶揄备至，玩世不恭，连公公、上官乃至皇帝都不放在眼里，但她对自己的傻女婿心地特好，使这个在生理上、智力上都有严重缺陷的、被人遗弃的少年得到人间少有的同情和温暖。她牺牲自己的一切和他做朋友，爱他，带他嬉戏度日，终于又以自己的异术，给傻女婿以新生命，创造了他们共同的幸福生活。然而这幸福也不是久长的。最终在她失手碎一玉瓶的情况下，被公婆"交口呵骂"，此时小翠指出："我在汝家，所保全者不止一瓶，何遂不少存面目？"……"身受唾骂，擢发不足以数，所以不即行者，五年之爱未盈，今何可以暂止乎！"盛气而出，追之已杳。这又通过三级跳方式使小翠形象升至最高级。狐之图报可谓厚矣！至此，一个义不受辱、知恩图报、无所不能的善良智慧的义狐形象巍然矗立在我们面前，令人下泪，赞叹不已。她不就是我们在某村、某家所看到的现实中不合理的婚姻的理想的结局吗？然而它又未能长久；使我们回到现实中来……这正是艺术地附加在狐典型身上的异术奇能，本来是现实中所不存在的，所以它也是暂短的。



还有一种现象值得注意，那就是狐典型大多是妇女（也有少数男子），她们以媚人著称，对于爱的要求是主动的，有的简直是一种



"性开放",不受礼教的约束,从不计较名份,和男子交接比较自由,且常是一往情深,也不忌妒他们之有妻室,甚至当情人问其姓名时,能说出:"春风一度,即别东西,何劳审究?岂将留名字作贞坊耶?"(《荷花三娘子》)。这是"狐媚"的特点,也是封建社会里男子所需要、却为封建礼法所不容的。乃假狐女之口,随意出之。蒲松龄何以如此开放?细思之,这正是封建礼教强化其礼法,使某些正常的爱情生活受到压制,甚至是长期的过性禁忌生活的一种"反动"和反抗。在一种特殊的社会心理上得到承认和满足,所以在狐女身上所显示的性自由和性开放有它的社会基础,不只表现在妇女身上,更多的表现在允许男子多妻的制度上。可见性开放不只是今天来自西方,中国古已有之。但是它的内涵不尽相同,如果说妖狐是一种淫乱现象,在蒲松龄笔下则都被化腐朽为神奇(除留一少部分作为批判对象外),正笔写她们对爱情的追求,不受礼教的监禁了。这是深受人民欢迎的,也自然归之于正面典型了。同时也不排斥对爱情的忠贞,如对"鸦头"千折百磨、之死靡他的赞许。他笔下的情狐都是一往情深、仁至义尽的。相对而言,男子形象则显得薄弱,大多流于狭邪,媚于女色,而见异思迁,他们的缺陷也正是封建社会中上层男子、知识阶层的缺点。没有狐女形象饱满感人。正像《白蛇传》中的许仙形象没有白娘子成功一样。《聊斋》中的狐女典型个个鲜明,性格、行为、声音、笑貌(如《婴宁》、《娇娜》)如在我们面前。作者依据狐的特点作了浪漫主义的构思,而又如此在现实生活中似曾相识为我们所熟悉。"它描写委曲,叙次井然,用传奇法而以志怪,变幻之状,如在目前,……出于幻域,顿入人间。"(鲁迅)这正道出了浪漫主义和现实主义相结合的创作方法,所创造的狐典型"这一个"特点和本来面目,它原于生活而高于生活,在我们心中留下了永不泯灭的艺术雕像。







三、细节的真实和语言的典丽华采

语言是文学典型的载体。任何伟大作家离开语言的造诣是很难完成它的艺术形象的。而典型的塑造也必然通过完整的情节和细节描写的真实才能使人信服,受到感染。

《聊斋》所有狐故事有个共同特点,就是受中国民间故事影响,皆有头有尾,情节曲折,富传奇性。再短的故事,也是人物奇遇的生活史,这和外国小说和现代短篇只写横断面不同,而且在刻画人物时注意环境的铺排和细节描写。如《娇娜》首先展开故事发生的背景和引线:孔生是在访友未遇、落拓无依时,在"大雪崩腾,寂无行旅"的时候,遇一"丰采甚都"的美少年,互相爱悦被引入乡间荒宅的,从此亦师亦友地居留下来,和皇甫氏一家相处甚得。后因胸疾发作,少年才引娇娜妹子来医。此时是通过女医生手术的细节描写来写两人的情谊,娇娜"年约十三四,娇波流慧,细柳生姿。生望见颜色,嚬呻顿忘,精神为之一爽。"及女就榻诊视,"把握之间,觉芳气胜兰。女笑曰:'宜有是疾,心脉动矣。……但肤块已凝,非伐皮削肉不可。'乃脱臂上金钏安患处,徐徐按下之。创突起寸许,高出钏外,而根际余肿,尽束在内,不似前如碗阔矣。乃一手启罗衿,解佩刀,刃薄于纸,把钏握刃,轻轻附根而割。紫血流溢,沾染床席。而贪近娇姿,不惟不觉其苦,且恐速竣割事,偎傍不久。未几割断腐肉,团团然如树上削下之瘿,又呼水来,为洗割处。口吐红丸,如弹大,着肉上,按令旋转:才一周,觉热火蒸腾;再一周,习习作痒;三周已,遍体清凉,沁入骨髓。女收丸入咽,曰:'愈矣!'趋走出。生跃起谢,沉痼若失。而悬想容辉,苦不自已。自是废卷痴坐,无复聊赖。"动外科手术是技术上的事,越是细写越容易枯燥乏味,对患者来说都欲速毕其事,以减少痛苦。可是蒲松龄故意细写其过程,使读者别开生面地看到娇娜作为少女的美慧动人,作为狐



医的奇妙神术。以金钏代医疗器械是异想天开，以树瘿团团如絮比肿块，以口吐红丸熨肌肤更比譬恰切而又突现了狐女炼丹治病的特点。而通过孔生的反映："生望见颜色，颦呻顿忘，精神为之一爽，""生跃起走谢，沉痼若失"，以至"悬想容辉，苦不自已"，害起相思病来。这种"思"无间隙、"行"有距离的一对腻友，已经跃然纸上。特别是最后孔生雷霆中救下娇娜，自己昏死，娇娜再亲自"撮其颐，以舌度红丸入，又接吻而呵之"时，已是生死相交、"色授魂与"的腻友。通过疗疾细节写不是夫妻胜于夫妻的精神恋爱的男女，分外动人。又如《狐嫁女》写殷天官在一故宅中所见狐翁主持之嫁女场面，既写出月色昏黄，门户可辨的朦胧背景，又写出殷假寐中所见到的狐因他在、由始疑而后安，狐翁的有礼，及醒，被请参加婚礼，以为"贵人光临，压除凶煞"待为上宾，受新人礼拜。既见新婿的"丰采韶秀"，又状新妇的"翠凤明珰，容华绝世"，更渲染了"粉黛云从，酒胾雾霈，玉碗金瓯，光映几案"的婚宴盛况；更勾勒出殷天官席上做贼袖藏金爵的倜傥，以金爵为证物巧妙地写出了幻景与现实之联系。没有来自民间故事的构思和高水平的文字才华及概括能力，决写不出像"浮世绘"般的生动画面。所以正如前代学者所说："聊斋藻缋，不失为古艳，后之继聊斋而作者，则俗艳而已。"

蒲松龄的古文根底特别深厚。他长于各种诗赋，掌握了自《楚辞》汉赋以来的华丽典雅、铺排流畅的艺术语言，更借重于《左传》、《史记》等史传文学散文的高度概括力，和魏晋志怪、唐宋传奇的笔意，从多方面吸取了我国古典文学的精华，并把它和明清时的人民口语巧妙地结合起来，创造了一种近乎口语而又简炼华丽的文言，时或跳脱超绝，三言两语就是一个形象。其人物刻画，"诸法俱备，无妙不臻。写景则如在目前，叙事则节次分明，铺排安故，变化不测，字法句法，典雅古峭，而议论纯正，实不谬于圣贤一代杰作也。"（冯镇峦《读聊斋杂说》）余以为中国文言小说语言之妙无过于《聊








斋》者，以作者的深厚生活基础和广泛地吸取人民创作经验，充满奇丽的幻想，所以他能将人民审美的特质、民间信仰与社会理想统一起来，创造出不朽的狐典型艺术形象，在文学史上享有崇高地位。就狐典型的成就说，不只是中国文化史和文学史上空前的成就，也是世界文化宝库中的精品。美国作家马克吐温以写狼世界著称，白俄罗斯作家拜可夫以专门写虎驰名，但他们都是就狼写狼，就虎写虎，还没有一个专门写狐的世界作家，更没有一个像蒲松龄这样从中国悠久文化传统和民间传奇中提炼素材，创造出如此多姿多彩的狐典型形象，以寄托其"厌作人间语"的"孤愤"之情，反映深刻社会内容，寄寓美好的社会理想的。越是民族的，也越是世界的。从这个意义上讲，《聊斋志异》不愧是中国古典短篇小说之王，蒲松龄更是创作鬼狐典型的艺术大师，也是世界范围塑造狐典型，撰写狐文化之王。应给以崇高评价。





附:《聊斋志异》中狐故事篇目

（据上海古籍出版社出版会校会注会评本）

卷一

捉　狐　22 页
狐嫁女　53 页
娇　娜　57 页
狐入瓶　75 页
焦　螟　79 页
灵　官　97 页
王　兰　99 页
王　成　104 页
青　凤　112 页

卷二

董　生　133 页
婴　宁　147 页
胡四姐　201 页
侠　女　210 页
酒　友　217 页
莲　香　220 页
九山王　240 页
遵化署狐　244 页
汾州狐　255 页
巧　娘　256 页
狐　联　272 页
潍水狐　273 页
红　玉　276 页

卷三

胡　氏　302 页
伏　狐　308 页
黄九郎　316 页
金陵女子　324 页
白于玉　340 页
小　髻　355 页
刘海石　399 页
犬　灯　406 页
狐　妾　409 页
阿　霞　422 页
毛　狐　429 页

卷四

狐　谐　500 页
辛十四娘　535 页
双　灯　550 页
捉鬼射狐　552 页
胡四相公　559 页
念　秧　564 页





共 82 篇





第六章　论聊斋俚曲

第一节　俚曲创作的意义及其创作年代

蒲松龄是有志于将艺术献给人民的。他看到《聊斋志异》因为文字的障碍，难于为劳动人民所接受，改用白话，写了大量民间喜闻乐见的俚曲，以自身的创作实践探索了民间文学和作家文学的结合，这是很了不起的革命行动。要知道，白话运动是在"五四"前后经过长期论战和实践才解决的。在300多年前，以一个科举中人，就能大胆用俗语创作，是很不容易的。何况蒲松龄年轻时是以铺排扬励的赋体见长，《聊斋志异》又以典丽的文言著称。他能放弃自己的特长，来探索新的途径，非有为人民写作的巨大动力不可；同时也要有向民间文学学习的基础和决心，这在一般古代作家身上是难以想像的。因为在当时用白话和俚曲形式写作，意味着失去文人身份。但蒲松龄却排除了世俗看法，出色地实现了自己的愿望。令人吃惊的，他的大量俗曲同样写得酣畅淋漓，相当成功。这数以百万字计数的俚曲，是蒲松龄学习民间文学，向通俗化、大众化迈进的质的飞跃；是我国文学史上罕见的奇迹。但是，很可惜，蒲松龄在俚曲创作方面的意义，至今很少被人注意。本章的论述目的不只说明《聊斋》某些篇章与俚曲的关系，更在于正确评价蒲松龄学习民间形式，致力于通俗化创作的重大意义及其所取得的成就，以引起足够的重视。

张元《柳泉蒲先生墓表》碑阴所记蒲氏著作的俚曲14种是：







《墙头记》,《姑妇曲》,《慈悲曲》,《翻魇殃》,《寒森曲》,《琴瑟乐》,《蓬莱宴》,《俊夜叉》,《穷汉词》,《丑俊巴》,《快曲》,《禳妒咒》,《富贵神仙》后变《磨难曲》,《增补幸云曲》。路大荒先生整理的《蒲松龄集》中所收的14种,实际是13种,把《富贵神仙》和《磨难曲》算作两篇,而缺《琴瑟乐》一种。按《琴瑟乐》一曲初未发表,近读《蒲松龄研究集刊》(第一辑)日本学者前野直彬和山东大学马瑞芳同志文章,得知《琴瑟乐》见于日人平井雅尾《笔者所收藏之聊斋遗书》一文,说是出自"天山阁王氏所传抄本一册"。按平井氏30年代曾来中国,在淄川行医,从当时任淄川图书馆馆长的路大荒及蒲氏后裔手中,搜集到大量蒲氏遗著,现存日本庆应大学。平井氏已成为蒲松龄研究专家,著有汉文《聊斋研究》(1940年出版),前文即此书中之一篇。而一生全力整理《蒲松龄集》的路大荒先生却死于"十年动乱"期间,未印待考资料亦所存无几。

据关德栋先生60年代转录的平井雅尾的《聊斋小曲》书目,得知聊斋俚曲有多种形式,小品竟达70多种(当然其中未必都是蒲氏之作),除已见的14种外,被辑录到《白雪遗音》中的有15种之多。[①] 路大荒《蒲松龄集·编订后记》中指出解放前出版的《聊斋全集》所收的《东郭外传》、《天问词》、《孔夫子鼓儿词》等,已证明不是蒲氏所著。这些现象说明:1. 有些蒲氏所辑录的民间无名氏作品,被认为是他的创作了;2. 有些原是蒲氏根据民间曲调创作的新词流入民间,成为民间文学了;3. 也可能有一少部分是后人慕名伪托的。这些都说明作者和人民的深切关系。他既辑录了不少民间曲子、民歌,也创作不少俚曲;何为民间的,何为蒲氏创作,已难分辨。从这点看,古代作家中蒲松龄是惟一可以获得民间文学家称号资格的。



① 关德栋《聊斋俗曲偶记》,见关著《曲艺论集》。

俚曲写作背景不见于任何蒲氏传记材料，年代无考。但从作品本身来看，大致可以推知写于晚年60岁到73岁期间的居多。这些作品有七篇取材于《聊斋志异》:《富贵神仙》和《磨难曲》取材于《张鸿渐》,《姑妇曲》取材于《珊瑚》,《慈悲曲》取材于《张诚》,《翻魇殃》取材于《仇大娘》,《寒森曲》取材于《商三官》,《禳妒咒》取材于《江城》。惟一有内证的一篇是《俊夜叉》,曲中有"康熙爷,已卯年"字样,已卯是康熙三十八年(1677),作者60岁。《蓬莱宴》结尾有"等老头儿有了兴致再说那富贵神仙"句,可见这两篇又都是蒲氏晚年作品。《磨难曲》当更晚于《富贵神仙》。若以诗文比较,《磨难曲》中"百姓逃亡"的描写和《康熙四十三年纪灾前篇》完全相似。这一年的诗中亦有"壮者尽逃亡"、"流民满道路"的咏叹,此年蒲松龄65岁。《磨难曲》至少是65岁以后的作品。而被张元排在最前面的《墙头记》写作年代可能更晚。《墙头记》的原型《老翁行》一诗是辛卯年之作,辛卯为康熙五十年,作者72岁。故推知《墙头记》之作最早不早于72岁之前,不晚于73岁之后。此后作者连着妻丧、孙折,加上自己的重听、疲惫,到76岁逝世,这三年间不可能再从事长篇俚曲的创作。除《琴瑟乐》及《穷汉词》有傍证材料可能写于中年,其他诸篇也不会是中年以前的作品。按一般情理讲,蒲氏壮年致力于科考,中年集全力于《聊斋志异》的创作,俚曲的写作当在晚年。就其思想内容说,只有在诗文的写作基础上,作者对世事阅历更深,迫切向人们宣传其"救世之婆心"的消闲的晚年才有可能。

第二节 以现实生活为题材的俚曲

由于不得窥聊斋俚曲之全豹,这里只能根据路大荒整理的《蒲







松龄集》中的14种俚曲和三出戏，来论述蒲氏这部分通俗作品，大体可分为以现实生活故事为题材的和以传说故事为题材的两类。

取材于现实生活题材的，以改写聊斋故事的七篇为重点：《富贵神仙》、《磨难曲》、《姑妇曲》、《慈悲曲》、《翻魇殃》、《寒森曲》和《禳妒咒》，都是富有戏剧性，作者认为有现实教育意义的题材。此外还有《墙头记》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《闹馆》和《闱窘》等，都是以反映社会、家庭生活，伦理道德，下层人民及知识分子现实生活中各种矛盾斗争的。题材广泛，思想复杂。这里我们只能重点分析有代表性的几篇。

一、《富贵神仙》和《磨难曲》

《富贵神仙》和《磨难曲》都是演义《聊斋志异·张鸿渐》故事，写知识分子为民请命遭受迫害的主题。故事说河北卢龙县知县老马，异常贪酷，搞得民穷财尽，荒年追比钱粮，打死400名无辜百姓，因而引起全县民愤。秀才张鸿渐为民请命，写状上告。结果上官受贿，一群秀才被打成诬告罪，革顶充军。张鸿渐是“首犯”，被逼逃亡在外，受尽千灾百难，最后，经过长期斗争，父子登科，一家团聚。作品有深刻揭露意义。特别是第二稿《磨难曲》中，作者正面歌颂了农民起义军解救了充军秀才们的危难，具有较高的思想性。我们把《富贵神仙》和《磨难曲》加以比较，就可以看出作者创作态度及世界观的显著变化。一稿《富贵神仙》写了14回，反映作者通过主人公的苦难斗争，追求富贵神仙的思想。二稿《磨难曲》增到36回(虽然也有些应删而未删的地方)，在第一回中用了大量篇幅写百姓逃亡，交代了官贪吏酷，民不聊生的背景。第五回又加进了落难秀才发配辽阳，被三山大王解救回家一段。作品反映了知识分子对农民革命较客观的认识：在和封建统治者斗争中，寄希望于“仙人救难”是渺茫的，实际上是要靠三山大王的武力解决。





说明知识分子只有依靠人民才有出路。作者正面歌颂了农民起义英雄，他们侠义豪爽，见义勇为，很受人民欢迎："他仁义不伤天理人心顺，胸中兵法又如神"；写农民领袖任义的抱负也不小："如何四海不清宁？只为奸臣日日生。对众发下洪誓愿，要将海河尽奠平！"他们那种疾恶如仇的斗争精神，和封建官府腐败贪酷，穷凶恶极的反动本质形成鲜明的对比。虽然结局为张鸿渐中举当官，向皇帝献"招安"之策，有其历史、阶级的局限性，但也可以看出作者由于长期接触下层人民，思想感情上的深刻变化。俚曲中写农民起义与《聊斋志异》某些篇章中（如《小二》、《白莲教》、《柳生》）写农民起义大不相同。前者是歌颂，后者是反对，有着明显的进步。此点应引起研究者极大重视。

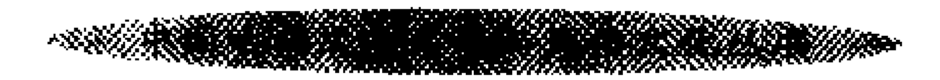
二、《墙头记》

俗曲中特别值得重视的一篇是《墙头记》。这一出讽刺不孝儿子虐待老子的喜剧是有它的模特儿的。蒲松龄的同乡，并一度为友的王鹿瞻崇妇虐父，把老父逐出家门，死于异乡而又不归葬，[①] 这件事本身就是现成的戏剧情节，蒲松龄为了避免麻烦，根据民间此类传说加以改编。在民间艺人蒲桧龄（蒲松龄堂兄，艺名"一碗蜜"）的催促帮助下，终于写了剧本，并由蒲家庄子弟班（五人班）在当地演出，远近轰动，都认为是劝善惩恶的好戏。在演出过程中，受到王鹿瞻岳家人的破坏、诉讼，引起了一场风波。[②] 蒲氏有一首七言诗《老翁行》，也是写这个题材的。

《墙头记》故事说张老汉 80 多岁，耳聋目暗，须人照顾，但是"受了无穷辛苦，挣了个小小家当"，都叫儿子骗去。两个儿子"知

① 《与王鹿瞻》，《蒲松龄集》上册，第 134 页。
② 《〈墙头记〉轶事》，吴红星、王赤生《蒲松龄轶事》第 45 页～64 页，山东人民出版社出版。






养妻孥不养老，分养尤争月尽小"；十冬腊月老大（大怪）把饥寒交迫的父亲送到老二（二怪）家；老二不开门；他把父亲"撮上墙头"，"扯腿开交"走了。老汉叫门没人开，扒在墙头上，"落了一丝游游气，上不去下不来"。后来被他的老朋友王银匠看见，把他从墙头上救下来，给他买碗饺子吃，才活转过来。然后王银匠"计赚双枭"，分别到两家去讨他们父亲化银子的火钱。这样一来，两个儿子认为父亲一定有银子埋在哪里，"家里财神不供养，把他简慢又践作"，于己不利，于是争着养老子。由于两家争养重病的父亲，以期死前说出埋银子地点，自己独吞，最后把老汉活活折磨死了。这出讽刺喜剧分"老鳏冻馁"、"计赚双枭"、"安饱惊梦"、"痴儿失望"四回。结构严密，戏剧冲突贯彻始终，便于上演。故事来自现实生活，人物语言生动幽默，富有性格特点。有些写法极为夸张。如老大岳父来，一口一个爹，叫得肉麻，全家酒席款待，而待自己父亲不如一条狗，连点腥汤都不给喝，只用小瓦罐给点糊糊吃。大儿子到初一，连多一顿饭也不给老人吃，硬送父亲去二弟家，老汉身无棉衣又饥又寒，唱道：

> 这天是腊月天，刮北风阵阵寒，胡子成了冻冻片；浑身骨头全冻透，脖子连头坠下圈。捱半里就顶二里半，若还再有半里路，老性命必染黄泉！

许多喜剧场面既夸张而又真实，很有教育意义。

这故事很像传统单口相声《化腊千儿》（张寿臣讲）的内容，相声只是把老汉改成老太婆，三个儿子都不养。老太太到女儿家，女儿化了陪嫁的锡腊千儿，给母亲缠在腰间，送回家去。儿媳一摸老太太身上硬梆梆的，是"腰缠万贯"！偏是老太太不让碰，睡觉也不解下"银子"。从此儿子媳妇都争着孝敬，为了哄出银子，表演了许





多孔剐。最后老太太死了，没一个儿子哭，都很高兴，说这是"老喜丧"，一直到打开包袱一看是锡饼子，这才全家大哭。

这种讽刺不孝子孙的笑话，显然来自民间，一般都极夸张，但不失为真实。从"化银子"展开戏剧冲突看，更可以看出《化腊千儿》和《墙头记》之间的承传关系。可以说《化腊千儿》是受《墙头记》影响的，不管以戏曲形式还是相声形式出现，它们的根基都是民间笑话。

三、《姑妇曲》及其他

其他从伦理关系方面取材的俚曲有《姑妇曲》——批判恶婆，歌颂孝妇的；《寒森曲》——揭露豪强杀人，歌颂侠女为父报仇的；《慈悲曲》——批判"后娘折掇前窝子"，歌颂"异母兄弟反痛哥"的；《翻魇殃》——写出嫁女儿为继母及异母兄弟报不平，重振家业的；《禳妒咒》——批判妒妇的；还有《俊夜叉》描写妻子和赌棍丈夫作斗争的。作者不惮辛苦，衍述了大量的俗曲，无非想针对人民生活中存在的现实问题，痛下针砭，宣传作者认为正常的伦理道德。

这些取自日常生活的题材，触及到各种不同地位和关系中人们的精神世界，特别是作者突出了封建家庭中父子、姑妇、夫妻、兄弟等各种伦常关系，从传统的道德规范出发，歌颂了合于道德的行为，对人们思想行为中悖逆伦理的东西，进行了挞伐。既有像《墙头记》那样，批判了不孝儿、妇，违反道德的行为；也歌颂了《寒森曲》中舍身杀霸为父报仇的孝女商三官和与阎王斗争的商二官；更以赞叹的笔调刻画出像张三姐（《俊夜叉》）那样，以积极斗争方式帮助赌徒丈夫改邪归正的泼辣的农村劳动妇女形象。同时作者以高度的同情，刻画了封建家庭中受尽折磨，曲尽孝道的孝妇珊瑚（《姑妇曲》），友于兄弟，生死寻觅的张讷张诚兄弟（《慈悲曲》），强烈批判了悍虐不慈的恶婆、后母。这些都是日常生活中常见的典






型，作者从人性出发，同情被虐待的幼弱者，批判那些凶狠的压迫者，这一切符合封建社会的特征、遵照生活的逻辑，写出了主人公各自独特的命运，具有生活的真实感。所以能牵动作者"涕凡数堕"，也能感动读者，使人认识到封建家庭悲剧的罪恶。其中描写妒妇江城(《禳妒咒》)，表现了封建制度下，男权社会里长期形成的作家的偏见，但也在一定程度上揭示了妒妇性格形成的各种复杂社会因素，此处不妨略作论述。

取材于《聊斋志异·江城》的《禳妒咒》，由于展开描写，比之原来江城的性格、情节更觉合理了。如江城与高蕃的不幸婚姻的宿孽彩色相对减少，而社会因素则有所加强。首先，两人自幼相识(邻居)，成长之后，互相恋慕的基础是不巩固的，结合的惟一原因是江城长得漂亮。其次，直接与江城的家庭教育有关。江城虽家境贫寒，却是父母娇纵惯了的"最小偏怜女"，都十多岁了，迁居时说不走就不走，还要父亲背着拖着，站在肩膀上。她自幼乖张成性，和家庭影响分不开。再次，最根本的原因是两家结亲，贫富悬殊，门不当，户不对。订婚时高家本不同意，只是因江城漂亮，扭不过儿子，勉强答应的。第八回花烛一场写江城和高蕃结婚那天，樊家就十分尴尬。乡里听说高蕃的丈人家原来就是上无片瓦，贫无立锥之地的老邻居，耻笑他家连赏钱都拿不起，"撇嘴呲牙"，议论纷纷；而高家的彩礼豪华，樊家都不认得。这种压力对江城本人更可想而知，一般情况下新妇处于这种境域中，到婆家常是居于奴隶地位，受虐待的。而江城自恃美貌，又是娇纵惯了，自然会造成一种特殊心理，所以一提"小家子气"就犯忌讳，夫妻失和。而对高蕃的惧内来说，作者也写出了它的心理或社会根据："始以情而生爱，后缘爱而生畏，或惜面目而莫敢言，或赖家室而不敢怒。(此条对





江城不起作用)……致使长舌，日益骄横。”① 加上父母干涉，偏疼儿子，于是引起江城的撕翁骂婆。在封建社会一个“妒”字就犯了七出之首条，更何况忤逆公婆，结果只好被休。而儿子想媳妇，又不免“私会”，公婆这才意识到自己是“闲扯淡”。作者是把封建家庭关系，夫妻、婆媳之间各种复杂细微的矛盾交织在一起来描写的，所以令人感触到生活的真实。在封建社会既重男轻女，又允许一夫多妻，一遇婚姻有变，男子宿娼纳妾更被同情，自然会带来妻方的抗议。于是所谓“妒妇”就产生了。作者憎恶、夸张地写了悍妇、妒妇的典型，极具批判价值，但也明显表现出作者的偏见。

江城是在社会条件还不俱备的情况下，本能地有着男女平等要求的妇女。她不屈从于男尊女卑的社会地位，于是产生了一系列正常的或不正常的心理和反抗，乃至去压迫和虐待她的“敌人”。所以这里蒲松龄所批判的妒妇或悍妇，要把它放在特定的社会条件下去理解。她是男尊女卑，一夫多妻制的男权社会的一种畸形产物。蒲松龄写了各种类型的悍妇，如《姑妇曲》中的婆婆和臧姑，《马介甫》中的尹氏，《慈悲曲》中的李氏，都活灵活现，可谓文学史上写悍妇的代表作。

四、《闹馆》及其他

俚曲中还有一部分是写下层知识分子——农村塾师的贫困生活和士子“闹窘”之苦的。如《闹馆》、《学究自嘲》、《闹窘》、《逃学传》、《穷汉词》、《除日祭穷神文》等，都是作者自我揶揄的小品，是研究蒲松龄生活思想的重要资料。

《学究自嘲》是用十二月小调唱三家村冬烘先生景况，“单道为师之苦”的。从正月坐馆，到十二月辞馆，“一年吃长斋”，“好似长

① 《〈怕婆经〉疏》，《蒲松龄集》上册。







老学坐禅”。冬烘先生抛妻闪子,馆舍孤寂,端东家的饭碗,要和东家、学生、乡民各种人打交道,发生各种矛盾。作者写道:“课少东家嫌懒惰,工多子弟结冤仇”。要应酬各种文债:请帖通启要写,休单冤单也来麻烦,“有心不与人写,惹的人骂穷酸,一旦要应承,何日是个清闲?外人不知苦楚,反说那世修的周全,安坐无点事事,逐朝每日三餐。殊不知:一字思想不来,极(急)的两眼棒钻!”

作者写一个冬烘先生的生活是相当真实的,翻阅《蒲松龄集》中大量的应酬文字,我们就会充分理解这位塾师先生在教书之余写了多少文章,哪一篇不是呕心沥血之作?“一字思想不来,急的两眼棒钻!”形象地写尽了脑力劳动者的甘苦。

作者写塾师的物质生活是怎样呢?“三月清明到,三月清明到,先生馆中暗计较,黄边钱想必得两三吊……打算籴米又买烧,早叮咛务必都凑到”。结果神思徒劳,“东家说是宽宽着,无奈何只得干陪笑”,回家害得老婆“今日当了袄,明日当了裙”。

《闹馆》更写出荒年流落他乡的蒙训先生沿街叫卖去找主顾的情景。全篇通过东家和塾师讲条件,突现蒙训先生的困窘,幽默夸张,很有相声特点。东家说:“清晨时不吃面,小米干饭,晌午高粱面包些菜团,到晚来不动火,客从主便,每一日两顿饭就算一天。”蒙训先生说:“君子谋道不谋食,饮食之人用人贱之矣。”睡无枕头,只枕砖头。先生说:“孔子有云:‘曲肱而枕之,乐也在其中矣’。何况有砖乎?”东家说:“束修无曾讲过?”先生说:“君子无所争!”东家条件极苛,为人极吝。给几个小钱,七折八扣都扣完了。最后一年354日,连“出恭”也要在院内,“不许外颠”。除此,蒙训先生还要帮东家做许多事:



放了学饭不熟我把栏垫,
到晚来我与你去把水担,



家里忙看孩子带着烧火，
牲口忙无了面我把磨研，
扫天井抱柴火捎带拾粪，
来了客摸桌子我把菜端。

这简直把教书先生当成长工了。作者如果对地主剥削长工没有细致的观察和了解，绝对写不出这样生动的作品。蒲松龄在《学究自嘲》里有四句诗作结："墨染一身黑，风吹胡子黄；但有一线路，不作孩子王。"这首小诗早已成为人们的口头禅，成为旧社会广大教师痛苦生活的生动写照。

实际上在封建社会里，下层知识分子所处的经济地位也仅次于长工。塾师既没地位，又颇迂腐，所以在民间成为嘲讽的对象。《闹窨》和《逃学传》更从学生士子的角度，写出对私塾教育、科场考试的反感。在这一组戏曲里，反映出作者对"万般皆下品，惟有读书高"的传统观念的怀疑和否定。认为"四民士农工商，独学究堪嗟"，后悔"当初念书时错了主意，倒不如要手艺还赚吃穿"，并详细地写了皮匠、木匠、铁匠、锡匠等小手工业者的生活，对劳动人民充满钦羡之情。在《穷汉词》和《除日祭穷神文》里，更以劳动者的贫困生活入曲，写做梦拾得一锭，也只是温和温和，"好一似火上燎毛，一烘而尽"，到手即完。对财神、穷神极尽揶揄之能事。

第三节　以传说故事为题材的俚曲

俚曲中另一组作品《蓬莱宴》、《钟妹庆寿》、《快曲》、《幸云曲》等都是传说故事题材。







一、《蓬莱宴》

《蓬莱宴》是通过吴彩鸾和文箫恋爱故事，写人间哀乐六七年，蓬莱御宴还未散，神仙思想。故事是传说题材，又全以浪漫主义方法出之，是俚曲中受民间文学影响最深的典型的一篇。这故事自唐代开始流传，最早见于《裴铏传奇》。故事说唐代书生文箫遇仙女吴彩鸾于洪州西山，因与俱归。箫贫，彩鸾抄孙愐《唐韵》鬻以度日，历十载，各跨一虎仙去。据说吴彩鸾实有其人，其父吴猛(吴仙君)修道，豫章人，《晋书》有传，彩鸾因亦为仙。传说她主阴籍600年，"睹色界，而兴心"，谪与人间结婚。今洪州(南昌)紫极宫有写韵轩。但文箫彩鸾故事则大半出于幻设和虚构，后被文人写入传奇。

《裴铏传奇》原书亡佚，此系近人据宋人陈元靓《岁时广记》中辑出。① 其他，宋代杨万里《诚斋杂记》(亦见《古今图书集成》第511册，神异典)、楼钥《攻愧集》(卷五)、曾慥《类说》等，都有记载，但都不及《岁时广记》详备。因文箫、彩鸾故事未为《太平广记》收录，一般不为人知，也不见之于《曲海总目》，故推知蒲松龄之前尚未搬上舞台。但这确是在民间流传的传奇故事，很有加工再创造的余地。蒲松龄抓住了这个题材，剔除其中如"江湖溺籍"、"误杀孩稚"之类不经之事，加进了王母娘娘摆寿筵，突出仙凡相恋情节，写出了场面豪华的《蓬莱宴》，在文学史上颇有创意。

不论洪州或钟陵的西山，皆在南昌。原故事和西王母并无瓜葛。蒲松龄则把它放在王母到蓬莱开御宴，中途派彩鸾去西岳华山取玉藕，与文箫相会，这样又引出华山许多风物传说；把彩鸾与文箫恋爱故事放在典型环境之中，更富于浪漫主义色彩。作品第



① 上海古籍出版社于1980年出版了由周楞伽辑注的《裴铏传奇》。



一回写神仙大会，从“河无头，海无边”的俗谚谈起，传说每8 000年大海干一次，每到海干时，王母娘娘就下天宫到蓬莱大会群仙，写得有声有色，十分热闹。如写彩鸾到华山一段：

> 娘娘正行，忽然吩咐仙女吴彩鸾：“你去西岳华山，取两枝藕来。”彩鸾领命去了。这藕那处没有，怎么只上华山去取？原来华山上有玉井莲花，花开十余丈高，那藕就像一支小船一般，原是神仙家的至宝。

这场戏的安排都是传统传说中有据可查的，并非杜撰。考《说郛》卷四说：“华山高岩四合，重岭秀起，上有石池，北有石鼓，老父相传尝闻其鸣。山顶池中生千叶莲花，服之羽化。”韩愈《古意》诗中写华山：“太华峰头玉井莲，花开十丈藕如船。冷比霜雪甘比蜜，一片入口沉疴痊。”……李商隐写华山《王母祠》：“莲花峰下锁雕梁，此去瑶池地共长。好为麻姑到东海，劝栽黄竹莫栽桑。”从这些诗文中，可以看出作者写神仙大会一场构思的脉落。他对华山的名胜传说和前代诗人题咏是熟知的，同时参考了福、禄、寿三星和上八仙、中八仙、下八仙各路神仙的传说及戏曲如《蟠桃会》等大量材料。作品写在蓬莱顶上造下70里水晶宫殿，柳斗大明珠照得海上通明；然后仙乐缭绕，从空中降下娘娘凤辇，群仙乘鸾鹤的，骑虎牛的，一齐到场，柳怪垂荫，桃仙献寿，献上“大枣如瓜样”，“梨似葫芦摘下棚”，800座席一瞬时安排好，一一祝寿，连东海的小龙王见了娘娘都“浑身鳞甲皆动”。写得笔墨飞舞，瑰丽豪华而有气魄，完全是民间传统手法。有人说《聊斋志异》是文采派，俗曲是本色派，读《蓬莱宴》得不出这个结论，俚曲中也有蒲松龄自己文采派的特点。再看彩鸾和文箫初见时的唱词，更能证明俚曲文采派的风格特点。






第二回“两地相思”写文箫初见吴彩鸾时所题的《银纽丝》：

那里的神仙下九也么霄，
俊脸儿好像芙蓉子苗。
美娇娇，一派风流在眉梢。
身子软窈窕，
一捏杨柳腰。
走将来看着她影也俏。
蝴蝶儿被狂风飘，
花枝儿趁月影摇。
我的天，引吊（掉）魂，
教人也魂引吊（掉）！

写仙女体态轻盈，秀美迷人，语言清新，词藻华丽，完全是一派民歌色调！

再把文箫相思一段和明清民歌加以比较，除了受陶潜《闲情赋》的影响外，也能看出作者所受民间传统手法的影响。文箫唱道：

运气低，就合那冤家相见，
魂灵儿飞上天。
恨不能把身子变上一变；
爱你的髻头，好变一对凤头簪；
变一块螺黛，画你的春山；
变一瓶胭脂，近你的舌尖；
变一根银丝，穿你的耳环；
变一个菱花，照你的娇颜；
变一张荷叶，遮你的香肩；





变一条腰带，缠你的腰间；
变一幅罗裙，罩你的金莲；
又情愿变上一双凌波，
随着你那脚步儿转。

这与《白雪遗音》所辑明清民歌：

变对蝴蝶，在你的鞋尖上落，轻把凤头咬。
变条汗巾，缠着你的腰，满满圆一遭。
变个竹夫人，常在你的怀中抱，肉儿贴着。
变面镜，常对你的面儿照，实在爱俏。

是颇相近的。在"爱而不见，搔首踟蹰"的情况下，恋爱的一方，想像把自己变成一种饰物，附在情人身上的某一部位，得以亲近，这是很自然的一种联想，是对情人朝思暮想的结晶。

在传说中文箫原是玉帝书童，因在月宫调戏了彩鸾，被贬下凡。因有仙根，17岁便成了名士，如今独到华山，见了前世情人，如何不动心。因此作者写彩鸾二次奉娘娘旨意，到洪州栖贤山去找文箫借书时，两人全出意外，又在情理之中，写得逼真、传神。同样写彩鸾和文箫婚后抄写孙愐《唐韵》一段，既有动作性，又有人物思想活动。文箫羞于靠妻子抄书度日，不免有求取功名的想法。彩鸾却说："休说你中不的，就是中了，那富贵也是草头之霜，何必看在眼里？""那纱帽不值榆钱重，我还没有正眼看！"语言既形象又现成，这种淡泊的心情，超脱的精神，正是民间妇女的语言，也是仙家本色！

值得注意的，蒲松龄所塑造的王母娘娘的形象，与传统故事中专门破坏人家婚姻的恶婆不同，她是参透机关，揣知各人心事，想





法成全她侍女的婚事的。这个"天随人愿"的《蓬莱宴》里的王母娘娘很有权威，是神话中十分开明的远古时代的女皇的投影，而不是人间魔王的化身。这大约和作者的民主思想有关。在艺术处理上，吴彩鸾、文箫虽终于又回到天上去做神仙，也与原传说"各跨一虎仙去"的写法不同。大约作为猛兽"虎"的形象，对于一般情侣和神仙，并不十分协调。所以作者改文箫为科场失利，没脸回家，为吕洞宾强行度脱升天的。彩鸾等了几年，不见丈夫回来，已有归仙之意。恰好王母娘娘派仙女董双成（传说中王母的侍女）送来能作燕飞的一双仙履，给彩鸾穿上，飞天而去。这样处理既符合传说神仙的思想，也富有戏剧性。彩鸾回到天上，夫妻相见。但以后还冒着被贬三年的代价，回来看望留在人间的幼子韵哥。作者写这个女主人公充满人情味，很有生活气息。她热爱人间，追求爱情，自食其力，创造生活，完全是人间女儿的优秀品质。

原故事除恋爱主题之外，本来有神仙道士思想，但要看到，这类传统故事中，仙境总是被描写为一种理想的乐园，正像贾宝玉眼里的太虚幻境一样，文箫和彩鸾的去处是蓬莱仙境。修道求仙不过是到达极乐世界的一种手段，但作品里的男女主人公却不是此中的忠实信徒。作者说的明白："若要离别到底，那神仙好处说煞谁听"，所以升天也要夫妻团圆。因此作者所追求的神仙世界，应理解为对自由幸福生活的向往和理想化的浪漫主义表现形式。

二、《增补幸云曲》

《增补幸云曲》是写明武宗（朱厚照）正德皇帝山西嫖院故事。据关德栋先生讲："《增补幸云曲》是根据明杂调传奇《嫖院记》即《正德记》改编。《嫖院记》未见诸家曲目著录，原作已佚；现存明刻本《新刊徽板合象滚调乐府官腔摘锦奇音》卷五下栏，选录了其中两出：'出游投宿萧庄'和'周元曹府成亲'，情节相当于《增补幸云



曲》第五回。”[①]《嫖院记》及《摘锦奇音》，笔者无缘读到，却读过一本石印的《新刻正德游龙宝卷》，正是“周元曹府成亲”一段，其中周元作周玄（农家子，打柴为生），未避康熙讳。想是《摘锦奇音》或《幸云曲》的蓝本之一。此宝卷文字鄙俚，多唱词及南方口语，除掉某些宣传佛法部分和在一定程度上丑化了周玄之外，颇带有民间传说的原始模样。《增补幸云曲》则概括多了，而且把周元改成员外之子，贫穷之后才打柴奉养母亲，人也文雅些。作家文学中的《游龙演义》、《梅龙镇》（京剧《游龙戏凤》）也都是写正德这段事的。《小说考证》、《小说丛考》等书，认为此皆信有其事，不过李凤姐其名是虚构的。正史载边妓刘娘娘事，即《幸云曲》中佛动心刘二姐的原型。《明史》终武宗之世，未断农民起义，几乎每年每月都有巨盗犯边。俚曲中武宗出居庸关，守关将上把皇帝当“响马”拿了，可见当时阶级斗争的尖锐性。盗起四方，幸臣谋篡，和皇帝的荒淫无耻正好形成鲜明的对照。史载幸臣江彬欲擅权，数次导帝远游，因言宣府乐工多美妇人，且可观边衅，自正德十二年至十五年，经常在山西大同、宣化、南京、扬州一带游幸，出游前后凡 5 年，糟蹋民间妇女“不可偻指数”。这个荒淫的皇帝 31 岁就死掉了。江彬谋反未遂，被诛。

蒲松龄的《增补幸云曲》所演正德嫖院事，正是根据民间流传的唱本戏文改编增饰而成，故名《增补幸云曲》，可惜不得《嫖院记》，无法做比较研究。但就蒲氏《幸云曲》上场诗中所提示的内容提要，亦可见其主旨在于揭露，一定高于原作：

> 好玩耍的天子，嫖了个绝妙的娇娃。
> 极贪贱的小子，得了个异样的荣华。

① 见关德栋选注《聊斋俚曲选》的“前言”《增补幸云曲》注，齐鲁书社 1980 年版。







兵部尚书的公子，遭了个无情的横死。
宣政院的婊子，从了个昂邦的良家。
……
朝廷赌博又宿娼，光棍
打柴汉子做新郎，美对
酒保做了乾殿下，胡混
赶着姐姐叫娘娘，奇事

这些颠倒乾坤，道德沦丧，极端卑污的荒唐事，竟出在最高统治者身上，故事本身就是极大的讽刺。故事的主要人物妓女佛动心，也是综合概括了正德这个"游龙"所玩弄的几个女子写成的。

《幸云曲》第十回妓女刘二姐佛动心梦见红光罩体，算命先生算她有娘娘之分，一心要接皇帝，总不见客，并供了皇帝御影，朝夕祷告一段，原有些历史根据。

明武宗所幸民间女子，见于毛延龄《彤史拾遗记》者凡三人：一为马昂妹，美而艳，本来是毕指挥的妻子，并有娠。但以马氏善骑射，解于阗、龟滋诸乐，能道番语，"遂绝幸"。一为刘美人，刘妃，原为太原民刘良之女，是晋王府乐户杨腾名下妓（史谓杨腾妻），是武宗遍索女乐于太原，悦其色，载归专寝，言事辄听。[1] 一为王满堂，"霸州民王智女，以丽色尝与选嫔宫，罢归，耻不适人。时感异梦，谓赵万兴者来聘当许之，其人贵不可言。"道士段铁通过出入其家的僧人得知此事，赂僧人先一日谓智家曰："尔家明日当有大贵人至。"诘旦铁至，问姓名，曰："我赵万兴也。"王智一家欢呼罗拜，遂妻以满堂。后段铁出妖书煽惑民众，僭号改元大顺，被斩。中旨令勿杀满堂，没入浣衣局，既而"召侍豹房，大幸"。



① 关于刘妃，吕毖《明朝小史》有记载。

这就是《幸云曲》中佛动心异梦奇缘，终于等到了正德嫖院故事之所本。把这段故事和刘娘娘专宠事结合起来，就构成了佛动心这个人物。情节与《游龙戏凤》大同小异。显然《幸云曲》更带有早期民间传说彩色。特别是第五回“打柴儿杀鸡换妻”，写穷汉周元母子杀鸡款待广易装出游的正德，正德便写信做媒把三边总督曹重的女儿许他为妻。这以一只母鸡的生蛋、孵鸡，可以积钱娶妻的写法，[①] 正是小农经济基础上的民间故事。其他像王龙斗宝事据说是虚构的。全篇虽带有很大程度的市民文学特色，甚至有庸俗、色情的描写，却揭露得很深刻。如开场所写的“朝廷戏耍民间”，“朝廷赌博又宿娼”，以及最后一回写王龙之惨死及火烧宣武院一段文字，充分暴露了正德皇帝残暴凶狠的本性。

在其他传说题材里，《钟妹庆寿》是根据唐钟馗捉鬼故事[②] 敷演的短篇文言戏曲。《快曲》是根据《三国演义》华容道关公放走曹操后编造的，写张飞捉住曹操，射头饮酒为快的故事，情节全属虚构，反映出明清社会“尊刘贬曹”思想深入人心，作者对传说中以曹操为代表的“奸臣”形象的憎恨态度。按“快曲”、“俗曲”、“小曲”，一般指曲种特点及体例的区别，此处是以曲种代替具体题目了。聊斋快曲、聊斋小曲还有多种，未必都是蒲氏作品，集中不载，不作论述。

通过以上介绍，可以见到蒲松龄充沛的精力和卓越的才能。

---

① 《游龙宝卷》中写周玄母亲杀鸡待客（正德皇帝），周玄归后大哭，说杀了他的媳妇，找到堂前。正德问他：“只是一只老鸡婆能值几何铜钿，如何好换妻身？”周玄说这是他在山中砍柴时看见一只鹞子衔着一只鸡，被他打跑鹞子救下来的：“一只雌鸡，生下五个蛋，哺十六只小鸡。”正德问：“一十五个蛋那可哺十六只小鸡？”周玄道：“客人吓，看来聪明面孔（孔），倒是笨肚肠，我有兴对你说罢：连娘带母，阿是十六只，拿去一卖，再捉一只小雌猪，养大子哩，再生一窠小猪，亦是拿去一卖，买一只小雌牛，养大了哩，生子一只小牛，拿去一卖，卖个银钱，也是好讨一个家主婆哉。”……正德说：“我今夜吃了你的鸡婆，自然还你一个美丽的家主婆。”后来写诏，命曹太史曹冲将女儿嫁他，周玄大贵，出了许多洋相。

② 钟馗捉鬼故事见《天中记》引《唐逸史》，谓唐明皇病疟，昼梦一大鬼，破帽，蓝袍、角带、朝靴。捉小鬼啖之，自称终南进士钟馗，尝应举不第触阶死。明皇醒而病愈，诏吴道子画其像。









他的大量俚曲写得酣畅尽致，为群众所乐见喜闻，产生了很好的社会效果。其目的正如他的长子蒲箬在《柳泉公行述》中所写的：《聊斋志异》"总以为学士大夫之针砭；而犹恨不如晨钟暮鼓，可参破村庸之迷，而大醒市媪之梦也，又演为通俗杂曲，使街衢里巷之中，见者歌，而闻者亦泣，其救世婆心，直将使男之雅者俗者，女之悍者妒者，尽举而匋于一编之中。呜乎！意良苦矣！"

当然，这样大量的俚曲中也有不少糟粕，如宣传封建迷信思想等，技巧上也还存在芜杂漫涣，缺乏剪裁、结构不严等缺点，特别是不能很好掌握戏剧冲突的艺术特点，至使有些作品根本不能演出。但他在俚曲形式上是有创造性的，在小曲联套运用上，和民间语言运用上，很值得认真研究，批判继承。

第四节　俚曲的曲牌及其民间源流

聊斋俚曲是运用民歌、小调演唱的一种通俗鼓词和戏曲底本，也可以说是用民歌曲牌组成的联套牌子曲说唱叙事诗。这是蒲松龄受民间文艺的启发，在民歌及地方小戏基础上的一种创造。这种特殊体制一向为文学史所忽视，很少有人研究。最近才在周贻白先生遗著中看到较为公正的评价，他指出蒲氏俚曲"开拓了清代戏剧的另一境界"，那便是向民间学习，"打破以往只知用南北曲作剧的陈套，而于戏剧撰作上另辟一条蹊径"。[①] 这对清初地方戏曲和民间音乐的兴起和发展具有重要意义。蒲氏俚曲继承了宋元以来"诸宫调"的传统，把文人填词牌的雅兴加以通俗化、个性化、戏剧化，对戏曲音乐有创造性的发展，故亦有的研究者称其是民族音



① 周贻白《中国戏曲发展史纲要》第 369 - 370 页，1979 年版。



乐家。虽也不无南北曲的运用，但他都是用民间已经接受了的大众化的《山坡羊》、《哭皇天》之类，而避其雅调。他有意识地采用长期在民间传唱而未被运用到戏剧声腔里的“时尚小令”入曲，扬弃其雕琢典雅的作家戏文，而代之以生动活泼的山东地方方言。体制上更接受了宋元以来讲唱文学的影响。如用开场诗《西江月》、说楔子、讲故事等引入正题，不像戏剧的“自报家门”，不分场而用章回标题等等。这种俚曲大部分为代言体，也有角色化了的剧中人物出场，如《禳妒咒》、《磨难曲》、《墙头记》，正是曲艺向戏剧过渡的阶段。这种形式既是案头读物，也可以略加改动即可上演。

这种形式的产生有它的时代背景。自元明以来民间盛行俗曲小令，宣德正统年间尚《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》；嘉靖、隆庆间又兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《银纽丝》等；明末清初《耍孩儿》、《山坡羊》、《银纽丝》、《挂技儿》又特盛。正如蒲松龄在《增补幸云曲》中一支《耍孩儿》写道：“世事儿若循环，如今人不似前，新曲一年一遭换。《银纽丝》才丢下，后来又兴起《打枣杆》。《锁南枝》半插《罗江怨》，又兴起正德嫖院，《耍孩儿》异样的新鲜。”

在蒲氏俚曲中共用过58种民歌曲牌，计有：《西江月》、《耍孩儿》、《劈破玉》、《倒板浆》、《跌落金钱》、《银纽丝》、《金纽丝》、《叠断桥》、《罗江怨》、《房四娘》、《对玉环》、《呀呀油》、《一剪梅》、《还乡韵》、《清江引》、《憨头郎》、《采茶儿》、《山坡羊》、《玉娥郎》、《刮地风》、《哭皇天》、《楚江秋》、《皂罗袍》、《香柳娘》、《鹧鸪天》、《平西歌》、《胡地风》、《平西调》、《西调》、《侥侥令》、《收江南》、《园林好》、《沽美酒》、《太平令》、《醉太平》、《莲花落》、《太平年》、《边关调》、《干荷叶》、《雁儿落》、《黄莺儿》、《北黄莺》、《梆子腔》、《虾蟇曲(歌)》、《闹五更》、《棹歌》、《满调(词)》、《鸳鸯锦》、《四朝元》、《浪淘沙》、《新水令》、《步步娇》、《折桂令》、《江儿水》、《南吕调货郎儿》、







《柳子腔》、《陕西调》。

用曲牌最多的作品为《磨难曲》34 支，次为《禳妒咒》30 支，再次为《富贵神仙》28 支。《翻魇殃》、《磨难曲》、《禳妒咒》都以《耍孩儿》为主。《墙头记》、《寒森曲》、《幸云曲》从始到终都用《耍孩儿》一曲。而后发现的《琴瑟乐》全篇都用《陕西调》一曲，但其他篇章却从未用过《陕西调》。就其字句形式全同《叠断桥》一点，我怀疑此两曲实际是一种曲牌的两种不同称谓，或是一曲两调故异称。《耍孩儿》用次，在全部 300 多支曲子中占半数以上。这也是"《耍孩儿》异样新鲜"的明证。其他大多是"十样锦"型曲子，各种曲牌杂用。由于内容需要，有的曲牌连用几次，也很少有重复拖沓的感觉。特别在抒情的地方，连用反而会收到反复咏叹的效果。如《闹五更》一曲，连唱五遍，每个更次都有人物不同的思绪，便不觉絮烦。由于汉语自然音节的变化，曲中多用七言、五言、六言、十言句式（主要是七言），谐韵交错使用，形成各种曲调的独特风格。加上蒲松龄驾驭语言的卓越才能和杂以衬字、讲说，有很多支曲子（如前面所举《蓬莱宴》中的唱段）给人以清新朴素的美感享受，达到很高的艺术水平。这在 40 年代初平井雅尾的著作里就已经指出："就中俚曲一类足为近代中国文艺作品之精华也。"如果我们把蒲松龄的创作实践和与他同时的沈德符《野获编》（卷 24）所留下的"时尚小令"的材料相比较，恰好相映成辉，成为俚曲的重要文献。沈氏书中记录了 19 种曲牌，其中有六种（《山坡羊》、《耍孩儿》、《罗江怨》、《哭皇天》、《干荷叶》、《闹五更》）是蒲松龄用过的。两人提到或用过的曲牌不下 70 种，至今还有《银纽丝》、《打枣杆》、《锁南枝》、《罗江怨》、《耍孩儿》等 10 余种曲牌，仍保存在山东柳子戏、大弦子戏、五音戏、吕剧等地方戏曲之中，得到广泛传播，俚曲遗音尤在！



蒲氏以古稀之年为什么有这么大兴趣和毅力，去从事这种并

不轻易的浩繁的写作呢？除了归于作家崇高的社会责任感外，俚曲在民间的魅力也是个重要因素。沈德符在谈“时尚小令”时写道：比年以来，“则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。其谱不知从何而来，其可骇叹”！谈到《山坡羊》盛行情况，致使“教坊所隶筝篥等色及九宫十二则，皆不知为何物矣。俗乐中之雅乐尚不谐里耳如此，况其真雅乐乎？”这很能说明风靡一时的民歌小曲怎样排挤了雅乐的生动事实，也是研究蒲松龄为什么热衷于这种民间喜闻乐见形式的重要旁证。就以蒲松龄自己的戏曲创作来说，他用南北合套的《九转货郎儿》等曲牌所写的雅乐《钟妹庆寿》和《闹窘》，当时就似乎未被搬上舞台，其文词典雅的戏文也未被辑录在当时的戏本之中，而用民间十字句（所谓板腔体）和《耍孩儿》所写下的通俗俚曲《闹馆》和《墙头记》，却一直活在艺人的口头上，得到不断的改编、加工，作为优秀剧目保存下来。

山东盛演俚曲的风气，似不自蒲松龄始，早在蒲氏前50年的木皮散客贾凫西，就放着官不做，去写鼓词，揭露时弊，把民间曲艺、戏曲作为斗争武器来使用的。这都是受民间风靡一时的、自发的通俗文学活动的影响。很明显蒲松龄也是在当时流行的俚曲、柳子戏等说唱艺术和戏曲声腔的熏陶下来从事俚曲创作的。遗憾的是，在文学史上或文人笔记中，从无蒲松龄长于音律的记载，但是从大量曲牌的运用上，得知他是深通俚曲音乐的，同时在民间口传中印证了蒲松龄确是长于音律。在蒲松龄的故乡山东淄博，至今流传着蒲老祖《脚打楼板跑煞狗》的传说。据说他晚年在毕家坐馆写俚曲时，每写一段唱一段，反复推敲；唱时用脚打节拍，惊动了毕家的狗。它听到这有节奏的敲打楼板声，总以为是叫它吃食，每次都欢快地摇着尾巴跑来。但沉醉在曲中意境的蒲老先生，哪里有什么东西可喂它呢？只好每次都把它赶跑。可是这条狗仍旧一









听到唱曲、节拍、楼板声，就老远跑来。显然它后来不是来吃食，而是来听曲的。所以蒲松龄制的曲子多了，狗也就快给跑煞了。[1]

又据马瑞芳同志转述：一位80多岁的蒲氏12世孙，回忆当年俚曲演出盛况时说："每年正月十五，村人便装扮成大怪、二怪、银匠，装扮成仙姑彩鸾、狐精施舜华，到城里、乡镇轮番演出。每到一处，东道主都端上大食盒飨以酒食，酒盖了脸，黑塔似的汉子也扮起二八姣娃登台表演。观者人山人海，台上唱，台下和。"这位老人自己也能唱许多段子。在他唱到《蓬莱宴》吴彩鸾到华山遇文箫那段《银纽丝》"华山的景致尽堪也么兮，左是玉女右莲花"时，还纠正了《蒲松龄集》中"左是玉女石莲花"的错字。[2] 这种情况说明俚曲尚活在民间，有它的群众基础。至今俚曲曲牌仍作为民歌的一种形式在民间广泛传唱。戏曲方面如《闹馆》(后改为《和先生教学》和《搅馆》)、《墙头记》，在山东、河南一带仍盛演不衰。

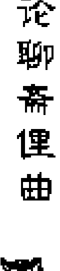
笔者有幸参加了1980年9月在淄川召开的蒲松龄诞辰340周年学术讨论会，访问了蒲松龄故居。在会上听取了淄川文化局录制的10支俚曲，有《耍孩儿》、《玉娥郎》、《哭皇天》、《叠断桥》、《银纽丝》、《憨头郎》、《黄莺儿》、《呀呀油》、《跌落金钱》、《房四娘》等，对俚曲有了初步的感性认识。虽然不懂乐理，也被那些沉郁、悠扬、活泼、委婉，别有山东韵味的词曲，带进蒲松龄所写的旧中国农村人民的苦难生活中去，同时从那些曲子中领会了劳动人民的憧憬和希望。

总之，聊斋俚曲的创作，是时代的产物，也是人民文化的需要。它继承了号称明清"一绝"的民歌传统，也正像明清之际资本主义萌芽时期，早期民主主义思想向封建传统势力猛烈冲击一样，是在



① 此传说为淄川文化局牟仁钧同志所讲，又见于他在蒲松龄学术讨论会上的报告《浅谈聊斋俚曲音乐》。
② 转引自《蒲松龄研究集刊》第一辑，第202页。

文学形式上的一种突破。聊斋俚曲打破了民歌曲牌只局限于抒情短唱的局面，而联套运用于长篇故事的说唱、演出，囊括了广泛的社会生活。它的作用颇有似《董西厢》的联套运用《诸宫调》，是很有异采，很有气魄的一种戏曲（或说唱）形式的创造，这大约非大手笔不能为。正因为它难于掌握，所以蒲氏之后，后继乏人。但当然它对以后的山东大鼓、京韵大鼓、子弟书等曲艺形式，都有深刻影响，并在短篇曲艺作品（包括相声）及地方戏曲形式中有所保留。俚曲对清代以来的戏曲、曲艺的繁荣发展，起过重要作用，是研究民间文化、民间文艺与作家文学关系的重要课题。









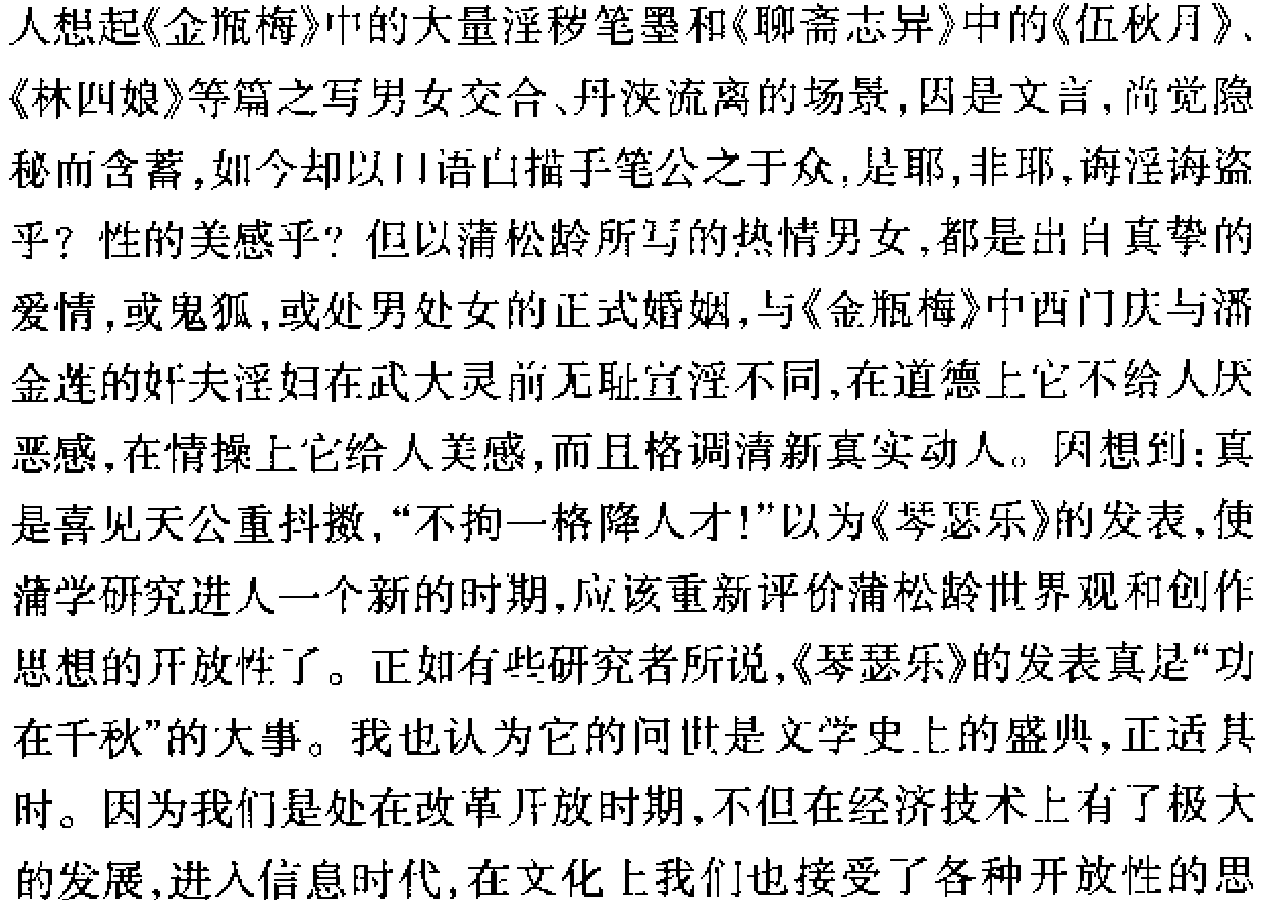
第七章 《琴瑟乐》论析

第一节 《琴瑟乐》发表的重要意义

上世纪70年代末,我初评"聊斋俚曲"时,认为蒲松龄这样一位古典文言小说之王竟然用白话写起大量"聊斋俚曲"来,这是一种文学革命,十分惊讶而感动。毫无疑问,他是为了让老百姓能看懂、接受,使文艺更好地起到揭露社会、劝善规过的作用,才下决心采取人民所喜闻乐见的通俗形式,非有为人民服务的巨大写作动力和学习民间文艺形式的决心不可。所以在研究时,特别注意蒲松龄在写作上通俗化、大众化的突变。这无疑是我国文学史上罕见的奇迹,是作家在写作实践中向民间文化学习质的飞跃。可是当时我没有读到《琴瑟乐》。张元《柳泉先生墓表》碑阴所刻14种曲目中有《琴瑟乐》,而路大荒编《蒲松龄集》中又有目无文,以《磨难曲》和《富贵神仙》重出,凑足14篇,实际是13篇。当时只知日本庆应义塾大学存有抗日战争时期平井雅尾带去的天山阁王氏抄本《琴瑟乐》,又无由获读,内心失衡,甚感遗憾。

后来于1986年得盛伟先生赠书,寄来了他所编选的《聊斋轶文辑注》(齐鲁书社1986年版),其中醒目地收印了"聊斋俚曲"《闺艳琴声》,即《琴瑟乐》。当即快速一气读完,使我大为震动。原来这一久享盛名而又秘而不发的艳情俚曲竟与民间小调、猥亵歌谣那般相似,诵读之下,"似曾相识"。而且竟敢大胆地细写起"闺女思春"和新婚夫妇的性生活来,致使其淫秽处不得不删!这不禁使





人想起《金瓶梅》中的大量淫秽笔墨和《聊斋志异》中的《伍秋月》、《林四娘》等篇之写男女交合、丹浃流离的场景，因是文言，尚觉隐秘而含蓄，如今却以口语白描手笔公之于众，是耶，非耶，诲淫诲盗乎？性的美感乎？但以蒲松龄所写的热情男女，都是出自真挚的爱情，或鬼狐，或处男处女的正式婚姻，与《金瓶梅》中西门庆与潘金莲的奸夫淫妇在武大灵前无耻宣淫不同，在道德上它不给人厌恶感，在情操上它给人美感，而且格调清新真实动人。因想到：真是喜见天公重抖擞，“不拘一格降人才！”以为《琴瑟乐》的发表，使蒲学研究进入一个新的时期，应该重新评价蒲松龄世界观和创作思想的开放性了。正如有些研究者所说，《琴瑟乐》的发表真是“功在千秋”的大事。我也认为它的问世是文学史上的盛典，正适其时。因为我们是处在改革开放时期，不但在经济技术上有了极大的发展，进入信息时代，在文化上我们也接受了各种开放性的思潮，包括性开放意识。这时我们读到300年前先人出色的性描写，不会吃惊害怕，而会欣赏他的艺术才能，甚至会赞赏他的超前意识了。若是在极左时期，蒲松龄纪念馆也未必敢以《琴瑟乐》公之于世，读者也未必敢于大胆肯定。现在是“百无禁忌”的开放时代，我想应从宏观角度，重新审视蒲松龄在清初当时反封建、倡民主、求自由的个性解放的尺度和它的深远意义。基于这种认识，我对《琴瑟乐》的发表是十分重视的。恰好当时我正在主编《中华古文献大辞典·文学卷》（吉林文史出版社），特意写了《琴瑟乐》的辞条，予以著录。相信那是全国首次著录《琴瑟乐》入典的，并寄一本辞典给蒲松龄纪念馆留作纪念。当时也很想写个单篇评述一下《琴瑟乐》发表的意义，因没时间，被耽搁了，直到今日。

这之后的几年中，我有幸读到了刘宣先生整理的庆应大学藏本（王氏天山阁抄本）的《琴瑟乐》和第二次发表的未删本，盛伟点校的《闺艳琴（秦）声》（又名《琴瑟乐》），及盛伟对三种本子的“校









释"文章(第三种本子是淄博民间流传的抄本。名为《志异外书·闺艳琴声》又名《琴瑟乐》)。以及关德栋先生的《读"聊斋俚曲"札记》、盛伟先生的《"聊斋俚曲"〈琴瑟乐〉与〈金瓶梅〉》、李万鹏先生的《"黄道鞋"、"住对月"及其他》,还有日本专家藤田佑贤和盛伟关于此曲创作年代的考证文章,使我增长了不少关于《琴瑟乐》的知识,很受启迪。

三种《琴瑟乐》不同的版本比较起来,我以为盛伟校点的未删的馆藏本最好。因为它既没有混入杂抄的《金瓶梅》中的淫词秽语,又保存了原文,当是保持原貌的纯净精本,最有代表性。而刘宣先生整理的庆应大学藏本,是研究者不可或缺的初稿原貌,其中有五处衍文从《金瓶梅》中抄来。前有《老夫少妻不合阴阳感慨诗》、《山中乐》及五言绝句一首,精芜杂陈,甚不协调,大大降低了《琴瑟乐》的价值。同时这个本子末尾所附的李希梅诗及高念东跋,署有日期,更是考证此曲写作年代的重要资料。特别是高念东的评语,谓其"俚质兼长,善用机括,"解析透彻,鞭辟入里,很有参考必要。盛伟先生也正是依据这个本子考证出《琴瑟乐》和《金瓶梅》的渊源关系,他说:"以前我们常说,没有《金瓶梅》就没有《红楼梦》。现在我们又断言,'志怪'大家蒲松龄的创作,亦深受《金瓶梅》的影响,而在《琴瑟乐》中,蒲松龄是直言不讳地引用了《金瓶梅》中的大量诗文。这一点,我看蒲松龄的思想要比《红楼梦》作者曹雪芹的思想开朗的多。"真的如盛伟所说:"以前我们在研究《金瓶梅》的创作影响时,大部精力倾注于《红楼梦》,而《金瓶梅》对蒲松龄创作的影响,却鲜为人知。"于是他在这方面从多角度、甚至从版本学上都作了深人的研究,得出明末清初小说创作中"三座奇峰对峙"的结论。随着《琴瑟乐》的发表和研究,便使蒲学研究进入一个新的领域,达到一个新的水平。



在《琴瑟乐》的写作年代考证上,日本专家藤田佑贤教授和盛

伟先生也都有文章发表。认为它应写于康熙十三年甲寅(1674)蒲松龄35岁时(见于藤田佑贤《聊斋俗曲考》及盛伟《蒲氏碑阴俚曲十四种顺序考》载《蒲松龄研究》1997年第4期"聊斋俚曲专号"),但庆应大学藏本《琴瑟乐》末尾高念东《跋》,却明明说写于"康熙乙亥清明中浣"(康熙三十四年,1695年),其时蒲松龄56岁,李希梅的《题媒婆诗》写于"康熙甲戌中秋后四日"是在康熙三十三年(1694),蒲氏55岁。此书面材料来自庆应大学藏本,而庆大的研究者却并不依据这份书面材料,而凭蒲松龄创作思想和题材的特点,推断他当写于中年时期,盛伟也依据蒲松龄35岁前后正是青春盛期,写过《夜雨思夫曲》、《新婚宴曲》、《尼姑思俗曲》、《夜雨鳏夫思妻曲》等艳情俚曲,而《新婚宴曲》后有作者附言,说是"康熙六年,仲春之月,适在王村,课蒙为业,"得悉某之比邻,素亦望族,吉期合卺。新婚三夜,交杯换盏,情爱异常。人生极乐,孰比于斯?岂吾慕之,人人慕之。故作此曲,永久志之。"盛氏全引此曲,以之与《琴瑟乐》比较对照,认为"二者是何其相似乃尔。"《新婚宴曲》简直就是《琴瑟乐》的序曲了。按创作规律和客观影响,作者年龄、情态考虑,这种推算是合情合理的。但作品跋语却明白写于"康熙乙亥"或"甲戌"年(三十四年或三十三年),其间相差整整20多年。但是少时的题材感受和贮存,直到晚年来完成,也不是不可能的。故文字材料也不可废而不用。另方面,求其二说并存,也都能解释得通。那就是此曲创作孕育期比较长,初既有《新婚宴曲》内容为他慕之,"故作此曲,永久志之",闲时便作揣摩、想像。读了《金瓶梅》奇书之后,索兴连抄录带创作,有未成草稿放在那里,而不敢示人。试想其时蒲松龄正是刚人中年,连年忙于科举,也不容许他把《琴瑟乐》公之于众。否则他必得纨绔子弟的恶名,岂合一个塾师的身份?且必断送了他的举业前程,此断断不可为也。而在老成之后,到了"五十而知天命"的年龄,再也忍不住要把自己秘玩已久







的"绝妙好词"拿给挚友"奇文共赏析"了。于是而有李希梅的诗和高念东的跋。看李诗也全是摘抄《金瓶梅》中语，便知他们都是一种戏谑，玩世不恭而已，并非严肃认真态度。而高念东的跋语中，戏谑之余，也写了他对妙手写性的文词大胆肯定的一面：正像我们在批评它有色情成分的同时，也不能不在艺术上赞"好"，因为他真实地描写了人们与生俱来的人类本性，非语言所可状写的人生最美好的"机括"！这样的文字并非300年前的封建时代所可接受，亦非当今所可传播。故传闻蒲松龄告别人世时，曾有遗嘱告子孙："余平生恶笔一切遗稿，不许阅诸他人。"但他在《琴瑟乐》篇末，却又明明写着："打油歌儿将消遣，就里情无限。留着待知音，不爱俗人看。须知道识货的，他另是一双眼。"

蒲松龄是有远见的，他相信"留着待知音"，总有"识货的"。我们这些300年后的蒲学研究者，可以算是他的"知音"吧。恰又是在改革开放的年代，我想总会给描绘人类"真性情"的《琴瑟乐》定位，给以正确的评价。从《金瓶梅》里找《琴瑟乐》的源泉，是评价蒲松龄创作思想、看其所达到艺术高度的一个途径；从人民生活、民间传统文化的源头、民间俗曲民歌的源头，同样可以探索作家灵感的源泉及其艺术走向。下边我想从蒲松龄所受民间传统文化影响的角度，谈谈《琴瑟乐》所达到的艺术高度及其创作思想的进步性和开放性。

第二节 《琴瑟乐》所受明清民歌俚曲的影响

《琴瑟乐》是写少女怀春、思夫嫁婿的全过程。主题鲜明，情节简单，人物少得只有一人。结构分两大段，前段写女儿望嫁甚急，后段写新婚夫妻性爱生活的欢乐幸福。





取名《琴瑟乐》或《闺艳琴声》,顾名思义就是描写夫妻情爱谐调之乐的。

> 《诗经·周南·关雎》:"窈窕淑女,琴瑟友之。"
> 《诗经·小雅·棠棣》:"妻子好合,如鼓琴瑟。"

皆指夫妻和好"如鼓瑟琴之声相应和也。"因此后世称美夫妻和乐,皆以琴瑟为喻。《闺艳琴声》也是从《诗经》琴瑟之乐为喻而来。蒲作标题也有将"琴声"写作"秦声"的,那是因为"瑟"这种古弦乐器一说为秦朝蒙恬所作,故亦称"秦瑟",今通曰"琴瑟"。

《琴瑟乐》全曲主调用《陕西调》,其格律为四、四、七、五、五句。第一、二句作重叠句,有时前二句加衬字,均为五字句。每段曲词亦均两番连用,以达到反复吟咏,增加感染力的效果。其间伴以七字句的道白,亦如诗,合辙押韵、朗朗上口。但我们发现在其他"聊斋俚曲"中,蒲松龄却很少用《陕西调》填词,而此曲句式却和《叠断桥》的句式极为相近,没有曲谱材料可证明两者之间在曲调、韵律上有何不同,而《陕西调》当是明快欢愉的。

《琴瑟乐》的曲调、结构相当完整。除了序曲用了"清江引"、"西江月",煞尾用了"对玉环带清江引",前后开头结尾用了四种俗调外,中间 41 段全用"陕西调",中夹插白七言诗八句。这 41 段"陕西调"中有 40 段是叙写全文(前 22 段写思春、出嫁。从 23 段"共坐罗帏"到 40 段写新婚之夜),最后"一段春娇……休负人年少",是"曲终奏雅",结束曲。

全篇词曲俚质兼用,雅俗共赏。杂用山东方言使曲调分外活泼,充满了地方气息。因是俗曲连用,起兴比赋,自然形成,见景生情,直抒胸臆,是《聊斋俚曲》中别具风情的佳篇。

《琴瑟乐》全篇都是通过女儿自述的白描手法,表现出少女思







春的隐秘心情和嫁后性生活快感的宣泄。前段写思春，后段写新婚。活泼生动的山东方言，结合山东民俗风情，描绘出人物的心理活动，巧妙地展现出喜剧色调的民间风俗画。从内容取材、思维程序到表现艺术形式，都承袭了当时山东俚曲的模式。当然经蒲松龄的加工提炼和再创作，要比民间原有俚曲完美多了，达到艺术美的高度。

正如关德栋先生在《读"聊斋俚曲"札记》（《蒲松龄研究》1997年第4期）一文中所考证的，《琴瑟乐》来源于清初俗曲总集《万花小曲》中的《闺女思嫁》〔两头忙〕，他举出由第一曲到18曲中，两曲相似的句式，今转引其第一曲，作如下比较：

《闺女思嫁》(第一曲)

艳阳天，
艳阳天。
桃花似锦柳如烟。
见画梁双双燕。
女孩儿泪涟，
女孩儿泪涟。
奴家十八正青年，
恨爹娘不与奴成姻眷。

《琴瑟乐》

好个艳阳天，
好个艳阳天：
桃花似火柳如烟。
早向画梁间，



对对舞春燕，
女儿泪涟涟。
奴家十八正青春，
空对好光阴，
谁与奴作伴。

其他关于“恼恨媒人”、“婆婆来相看”诸段，不仅见于《闺女思春》，也见于其他明清民歌小调，可见这是传统民间俚曲常见的一种模式，并无新意。但蒲松龄没有停留于抄袭民间成文，正如关德栋先生所说：而是在一种新思想指导下，“依仿古事，有所衍设”，从中吸取灵感，进行再创作，“不仅无损于其艺术成就的光辉，而往往却使之以崭新的面貌出现，更放异彩。”

像这样有民间文学依据的《琴瑟乐》的段子，我们还可以从明代冯梦龙所集的《挂枝儿》、《山歌》和清代所辑的《白雪遗音》，乃至流传到今日的民间小戏二人转中找到它的影子。《琴瑟乐》中除了思春姑娘本身自抒胸臆的慧思绮语，还有嫂子、梅香的陪衬渲染。用主角自述、代言的方法，一人代替多种角色，出没其间，构成立体形象的戏剧场面，这也是民间曲艺（小戏、俚曲）的特殊表现手法——叙述体与代言体交相为用是它的特点。如东北二人转的单出头《洪月娥做梦》、《王二姐思夫》，就基本上采用了《闺女思春》的独白形式。闺女独自上场，作第一人称，自叹自叙。中间穿插了与嫂子、梅香乃至丈夫的对白，人物进进出出全靠一个人说唱、表演，形式十分活泼。其思维方式大皆来自生活本身，就近取譬，生活气息十分浓厚。在封建社会里，婚姻靠父母之命、媒妁之言来进行。思春待嫁的姑娘，往往恨爹妈没给及时找婆家，睡梦中也会想到媒人来说亲，都是民间常见的题材。《琴瑟乐》中女子爱情受到压抑，“恨爹妈”一场，也有它明清时期的民歌作依据，如《白雪遗音》中的





"二月春光",可能就与《琴瑟乐》有渊源关系。

《白雪遗音》

二月春光实可夸,
满园里开放碧桃花。
鸟儿叫喳喳,哎哟！鸟儿叫喳喳。
(南词)姑娘房内正吃茶,
忽听的门外吹喇叭,……
原来是邻舍的妹妹嫁人家。
姑娘此刻把春心动,
十指尖尖好难抓。
自思量,怨爹妈:
奴若大年纪,少了一个他。
又记的东家女,西家娃,
她们年纪比奴小,
去年已经嫁人家。
(正调)今年见她回家转,
怀中抱着一个小娃娃,
又会吃咂咂,
哎哟！又会叫哒哒。
伤心煞了我是混如麻。
不知孩子的哒哒奴的他,
将来是谁家,
哎哟！落在哪一家?





《琴瑟乐》

对对蝴蝶飞帘下，
惹的大姐心里骂；
急仔这回不耐烦，
现世的东西你来咋？
伤心埋怨老爹娘，
仔管留着咱做啥？
如今年成没小人，
时兴的闺女等不大。
哥哥今年二十一，
娶了个嫂子才十七。
年纪比俺小一岁，
身量比俺矮二指。
偏她又戴着箍，
不知前世怎么积。

奴怨爹妈，奴怨爹妈，
同行姊妹都嫁了人家；
如今孩儿我，又早老们大。
她也十八，俺也十八；
是那点儿不如她？
不知老爹娘，
待仔管留着俺咋，
从来闺女当不的儿，







没哩待留咱养老。

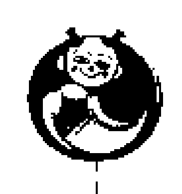
这两段文字比较起来，不但思路一样，如实摩写了思春女儿的内心世界，见景生情，看邻女出嫁回来，或比哥嫂早婚嫁的幸福，自怨爹妈误了自家青春，连"他"、"家"、"妈"、"八"、"咋"等韵脚都是同韵相押的。

奥地利心理学家弗洛伊德在《梦的解析》中对诸多梦境进行了分析，说明梦和艺术创作原于性的冲动，是"唯性论"者。他指出"梦是愿望的达成"。梦的材料与来源，包括当日受到的刺激，也包含近期和远期的记忆和表象。也就是我们日常所说的"日有所思，夜有所想"构成梦境，"梦是心中想"。于是思春姑娘常常梦到媒人来说亲，梦中出嫁的场景，这在《琴瑟乐》和现代的二人转《洪月娥做梦》中都表现得淋漓尽致。如：

《琴瑟乐》

忽见媒婆来提亲，
喜的心中难摆划。
求庚帖出门去，
就是我的快运来。
(媒人讨去庚帖，一时无回信，闺女心急，做了一梦)
半夜三更做一梦，
梦见人家来下定。
两担喜酒两牵羊，
吹笛打鼓好有兴。
看见尺头和钗环，





俩眼喜的没了缝。
醒来依旧平皮差，
呆不登的干发挣。

《洪月娥做梦》

唐代传说战场上打败了罗章小将之后的洪月娥，看罗章长的好，刀按仔脖子订了亲事，深怕父母兄长阻碍，派了丫环请邻居王老太太做媒人来说亲，这时她做了一个梦：

王老太太怪不怪，
没走大门，单过我们墙豁。
迈步就把上房进，
跟我母亲去唠嗑：
"我到此不为别的事，
为你姑娘洪月娥。
儿大当婚女大当聘，
那么大的孩子怎么还不出阁？"
媒人提了罗章俏皮小伙。
门当户对应该把亲嘎，
我妈没说给来没说不给，
只说"姑娘大了不中留，
留来留去怕成说。"
洪月娥闷来愁肠瞌睡多，
梦见罗章来娶我。……
(于是梦中全面展开了一幅东北娶亲的风俗画，写尽了出嫁姑娘的欢愉心情。)





在传说中的唐代女将，胜利之后打着“临阵招亲”的招牌，亲事胜利在握，还要通过媒婆说媒、父母允婚、隆重迎娶等繁缛婚仪，才能成其好事，女将作为待嫁的新娘也是满怀娇羞的。何况原本是农家闺女想心事，更要隐蔽三分，出之以梦境。不过《琴瑟乐》梦中的闺女，按照情节的需要，很快回到现实中来，使梦境变为现实，顺理成章地进入婚礼，着重写“琴瑟乐”夫妻性爱的主题，“梦境”只是作为望嫁之急的手段而已，然而它是有着民族文化悠久的传统的。

同样我们翻读《琴瑟乐》中写新婚夫妻终夜缠绵、怨恨夜短情长一段曲文，也是常见于传统民歌的。

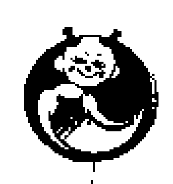
《琴瑟乐》

不觉明了天，
不觉明了天，
待要起去仔是怪懒耽。
一夜不曾闭闭眼，
不觉东方日头转。
往日仔恨夜里长，
偏它今夜这样短。

《白雪遗音》

喜只喜的今宵夜，
怕只怕的明日离别；
听了听鼓打三更交半夜，
月照纱窗，影儿西斜，





恨不能双手托住天边月，
怨老天，
为何闰月不闰夜。

这种表现手法在明代民歌《鸡》中也有多种记载，其中的一首：

五更鸡，叫得我心慌撩乱，
枕儿边，说几句离别言。
一声声只怨着钦天监：
“你做闰年并闰月，
何不闰下了一更天？
日儿里能长也，
夜儿里这么样短。”

更早的新婚夫妇恨夜短日长的还可以追溯到《诗经》的情歌。如《鸡鸣》和《女曰鸡鸣》：“女曰鸡鸣，士曰昧旦”。正在幽会的男女嫌夜短，女的说：“公鸡叫了，快起床吧！”男的说：“不要忙，天还未亮！”都表现出无可奈何的情怀，床笫之恋，无法抵御大自然的规律，它鼓励人们：“天行健，君子以自强不息”（《周易》），于是情人和诗人恨起老天爷和钦天监来，“为何闰月不闰夜！”蒲松龄承袭这些思绪和手法，只是白描，并无夸饰，但他所表达的思想感情却是每对恩爱夫妻和情人都曾经体验过的生活真实，所以它具有永恒的生命力。

同样，蒲松龄在其他艳情俚曲中也有承袭民歌之妙句者，如康熙十三年（1674）他写了《露水珠儿曲》：

露水珠儿在荷叶上转，







颗颗滚圆，颗颗滚圆。
姐儿一见忙用线穿。
喜上眉尖，喜上眉尖。
恨不能一颗颗穿成串，
排成连环。
要成串，要成串，
谁知珠儿也会变，不似从前。
这边散了，那边去团圆。
改变心田，闪杀奴，
偏偏又被风吹散。
被风吹散，被风吹散，落在河中间。
后悔迟，当时错把宝贝看。
叫人心寒，叫人心寒。

附言曰："康熙十有三年仲夏，阴雨连朝，水流如注。欲出游而不得，寂寞殊甚。偶作闲散短曲，藉以驱睡魔耳。"

我们从《白雪遗言》中读到和这首《露水珠儿曲》相间的《露水珠》，词句几乎相同，使人猜不出是蒲松龄抄了民歌《露水珠》，还是蒲氏作品流入民间成为民歌了。因为《白雪遗言》的搜集编辑成书是在道光年间，晚于蒲松龄的年代。但我们见《白雪遗音》搜集了不少元明之间的民歌，如《泥人》及一些猥亵歌谣，也见于冯梦龙的《挂枝儿》和《山歌》，恰巧我们在冯梦龙《挂枝儿》中，也读到了《露水珠儿》这首民歌，不过题目不同，名之曰《荷》：

荷叶上露水儿一似珍珠现，
是奴家痴心肠把线来穿。
谁知你水性儿多更变，





这边分散了，又向那边圆。
没有真性的冤家也，
活活的将人来闪。

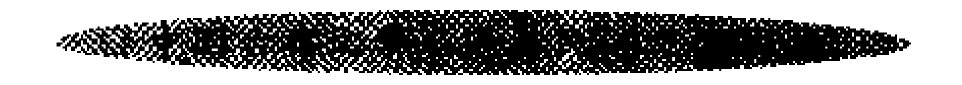
不难看出，蒲松龄的《露水珠儿曲》，即使不是来自《白雪遗音·露水珠》的口头流传阶段，也是来自明代民歌《荷》的取意构思。这是荷叶上闪闪发光的露水珠随意滚动，一会这边圆了，一会那边圆了，水珠张力自然形成的奇观给人以联想，是大自然对人类的惠赐。蒲松龄见到民间已有的美句，随手拾取加以点染，便成为难以企及的艺术品了。正如蒲松龄在俚曲中也引《金瓶梅》的诗句，在《聊斋杂记》诸民间技艺之作中也引抄些当时民间杂著一样，他不是抄袭人家的成品，而是也深受民间创作集体性特征的影响。人民口头创作，没有"版权所有"观念，不问第一个唱手是谁，只要它合乎人民的呼声，为人民所喜闻乐见，人民亦歌习而咏之。我们从大量"聊斋俚曲"可以看出，蒲松龄深受民间传统文化影响，把民间俗曲看作自己的创作了，民间俚曲中也溶注了许多蒲松龄的作品。在这方面蒲松龄的俚曲几乎形成了民间文学，当然它们要高于民间文学，蒲松龄也可以称为民间诗人。至少他吸取了民间传统文化的滋养，形成了自己俚曲群众性的特点，而且达到了艺术高峰。

第三节　《琴瑟乐》的风俗史画和性心理描写

一、底蕴深厚的婚俗描写

蒲松龄对《琴瑟乐》中思春女子性格的描写十分成功，她既有强烈的爱情要求，又免不了羞怯难当；同时又半推半就地享受新婚







的琴瑟之乐、压抑不住地泄露了被底春光。所以它能引起读者兴趣,使人耳目一新。特别是他把它放置在阳春烟景的自然环境中来描写,造成人物心理和环境的反差。同时又在具有悠久文化传统、丰富内涵的山东民俗风情画中来展现人物的内心世界,这就有了深层次的文化底蕴,厚实的写作基础。所以能使人从一幅风俗画中享受到300多年前山东某一地区的文化生活的熏陶,体会到当时人民的生活理想。虽然有其局限性,却是本质地展现了人性的追求。一般所谓"风俗画"(或风情画)的作品,大都并不反映什么严肃的重大社会主题,只是就人们生活中某些有代表性的锦绣生活侧面,结合当地民俗风情,描写其片断,把人置于轻松可感的主体生活画面中来描写,皆可称之曰"风俗画"。日本人"浮世绘"(即画卷)的说法,可谓深得其体。但"浮世绘"的场面也许更广阔一些,我们说的"风俗画"常指截取一个生活侧面的短篇小说和折子戏、或"单出头"独角戏。《琴瑟乐》可以说是单出头的女儿独角戏了。正因为它主题集中,人物单一,一个人顶"千军万马",所以在写作手法上采用俚曲所常用的叙述体与代言体兼用法,见景生情,展开心理活动;姑嫂玩笑,以隐机括;俚质兼用,以见文采。特别是巧妙地结合当地婚俗,六礼程序,步步为营,带有善意戏谑地写出姑娘望嫁甚急的心理。而每一细节,又必须写出遵礼行事的封建社会的女子行为及形象特点。这就是"典型环境中的典型性格"。恩格斯是讲现实主义手法要通过细节描写来表现艺术的真实。蒲松龄正是通过民俗细节和人物心理活动细节来描写封建社会中女子思春和新婚快活的。

这里从一个待嫁姑娘梦中图画和现实婚姻生活写起,全面地反映了自周礼以来的婚仪中的"六礼"(纳采、问名、纳吉、纳币、请期、亲迎),到明清时期的时俗。从"纳采"的媒人来说亲,到"纳币"时的担酒牵羊、送来衣料首饰,然后又是现实中的媒人来取庚帖



（问名），婆婆来相看（下定，过大礼即纳幣——纳征），通过梦想到现实来写姑娘又喜又羞的复杂心态，在一种诗情画意中惟妙惟肖地展现了封建社会中民间女儿的情怀。她既不是封建社会官僚巨室的大家闺秀出嫁，也不像后世女学生求爱那样见之于行动。在这个少女身上的幻想和行动都是有她时代性、地方性和身份、性格的诸多规定性的。特别是，她是在大量带有巫术性婚俗活动中的汉民族女儿生活的特点。一切都是在其特定的传承信仰和民俗心理下进行的，总之要在深厚的文化传统中写出"洞房花烛夜"的人生格局。为了集中表现婚礼过程和人们的美好理想，作者着重写了倒红毡、抱轿、穿黄道鞋、喷饭、坐帐等汉族传统婚俗和每一礼俗活动中的人物形象。

这些带有迷信色彩的婚俗，在中国都有悠久的历史（有些是有世界性的习俗如蒙红盖头，《圣经》中都有记载），大多从秦汉以后、南北朝，到唐宋间逐渐形成。有见于正史者，也有的见之于文人笔记杂著如《酉阳杂俎》、《东京梦华录》、《梦粱录》、《七修类稿》、《稗史》、《地方志》等。清代华北、山东、东北婚俗大多见于《元曲选》中的《桃花女嫁周公》杂剧及稍后的《桃花女斗周公》小说。这些传说构成的文献资料，集中地反映了中国历代形成的汉族传统婚俗模式。《琴瑟乐》中的蒙红盖头、倒红毡、穿黄道鞋、抱宝瓶壶等，大皆出自《桃花女嫁（斗）周公》的传说。这并不是说这个史料的可靠性，而是说这篇杂剧汇集了前此一些婚俗传说，不管它行成的多么早，在元代基本都已形成定式，到明清时代，科学尚未倡明，是迷信盛期，也是这些带有巫术性婚俗广泛流行的时期。

这里有必要简介一下《桃花女嫁周公》的内容。故事大体说古代一女子为桃树幻生，生有奇术（自古传闻桃树能避邪），由于她用奇术救人，破了深通《周易》、预知生死的卦师周公的法术，惹怒了周公，一定要强娶桃花女做他的儿媳妇，且又偏选一个黑煞凶日来





迎娶，想置桃花女于死地。桃花女身怀奇术，一件件的破了周公所使的凶煞神的加害，平安度过婚期。其所用一切趋吉避凶的法术，大体就是明清时期婚姻诸忌的来由。“元曲”上说：桃花女用柳枝桃枝做了弓箭，射杀黑煞神，用线做了筛箩，网罗凶煞恶魔。桃花女身穿大红蟒袍站在炕上，足不沾地，上轿时由父亲抱她上轿，同时念吉语祈福祈寿。更可注意的是：她上轿时穿黄缎制做的黄道鞋（后世皆改为黄绸鞋，是因为避缎——断音不吉），怀抱宝瓶（内装五谷，张魔用）。下轿时，她穿着黄道鞋在红毡上慢慢走过。助她的彭祖念着咒语：“线作箩，比就天作箩；大红毡，压住了绊脚绳；跨马鞍，骑住了犀日马。”在古人的想像中，结婚这样重要的时刻，当新妇入门时，一定会有许多鬼怪妖魔跟来，随时施行法术加害于新婚夫妇。特别是新妇的原貌不能显现出来，如她的本像被妖魔看见，就会学样，模仿新娘，破坏他们的婚姻。蒲松龄在《聊斋》中就写过一篇《新郎》，说是鬼魔变成新妇的模样，在新娘下轿后，便招手把新郎引入荒郊野外和她成亲去了。婚礼上只有新娘，没有新郎，很长时间也不见新郎回来，引起两家的诉讼。此故事就是反映新妇上轿必须蒙面的道理，可见这种民俗心理直到清初还有影响，衍化为故事，还有清官亲理其事的证词。

《琴瑟乐》中着重描写了“亲迎”的热闹场面，反映了男子簪花披红，骑马亲迎，构成“小登科”的盛况。其中详细写到了“喷饭”、“穿黄道鞋”的婚俗细节。如：

> 鼓乐喧天，鼓乐喧天，里里外外铺红毡。那人走进来，等着俺喷饭。……
>
> 扶我出去在堂中，和那人站着面对面，许多人都挤擦着，母亲端出一碗饭。那人张兜等我喷，一口喷了一大半，光眉撒眼尽他瞧，不觉看了我一身汗。





“喷饭”是从新娘出嫁上轿前“吃上车饭”派生出来的山东习俗。华北、东北都称“吃上车饭”。吃上车饭时，有个俗说：全吃了就穷了娘家富了婆家；不吃就富了娘家穷了婆家。所以临嫁姑娘都选择吃一半留（喷）一半的办法。喷饭的民俗似为晚出的地方婚俗，不见于古俗。在东北是吃上车面，或只吃两三个煮鸡蛋或合包蛋，既顶饿，有滚运之吉，又可以不上厕所（民俗观念认为新妇刚嫁到大家第一天就上厕所，对天公不敬，一般禁忌，直到太阳落才解便）。清代通行是吃上车面。

东北二人转《洪月娥做梦》有一段唱词就反映了吃上车面要吃一半留一半的风俗：

二嫂子端过一碗面：
“老妹子吃点喝点好上车。”
月娥接过这碗面，
掂罗掂罗好掂罗。
我有心吃了这碗面，
穷了妈家富了婆家。
穷了妈家不要紧，
到后来我哥哥怎么接我。
有心不吃这碗面，
富了妈家穷了婆家。
穷了婆家不要紧，
跟着我小女婿受些贫波。
（插白）唉，有了，
吃半碗来留半碗，
我叫他两家日子一般多。









蒲松龄写习俗不是静止的，不是为习俗而习俗，而是为作品中人物思想感情服务。所以他在写喷饭仪式时特别注意新婚夫妇久欲想见而不得见，喷饭时，通过一吐一接近处相见，表现出目光初接时的惊喜感："光肩撒眼尽他瞧，不觉看了我一身汗。"而在娶亲回家的路上，"一路吹打不住声，对对纱灯头里照"的锣鼓喧天之中，偏偏捕捉了"那人骑马在轿前，回头不住微微笑"的男女相悦特写镜头，也是为新婚之夜的缠绵绸缪作张本的。作者的前后照应，人俗交织，写俗实写人的手法，委实出手不凡，形象生动。

新妇娶到家，给轿中人的第一感觉是：

> 黄道鞋儿软如棉。乍下轿子来，全然走不惯。揭起竹帘，揭起竹帘，冤家站在房门前，轻轻扶住奴，同坐床儿沿。

他没有费笔墨，通过"黄道鞋儿走不惯"（这是一种特制的新娘专用的黄色软帮鞋）去写婚俗。意在写新婚夫妻不仅是目接传情，两相愉悦，已经进入体贴入微、轻轻搀扶的亲近接触。这点可能是超越伴娘搀扶的"越职"行为，并非民俗所原有，但作者却为新婚夫妻感情的需要，承担后边坐床诸俗，直接进入"合卺"，作者的笔墨也随着当事人的心急，没写闹房（这也是当地婚俗沿古礼"婚姻必以夜"都在晚间举行的结果）就让"大家知趣都抽身，他就忙把房门掩。轻轻给我摘下帽，伸手就来扯把俺"了。这是情节发展的结果，也是"琴瑟乐"主题的需要。

二、花烛之夜性描写



《琴瑟乐》的后半段，全写新婚夫妇床第之乐，重在两相缱绻、男女初交性快感的体验，这是罕见的文笔，无论在当时文人作品或

是"聊斋俚曲"中,都是别开生面的。作者超人的艺术手法和摩真的本领,不免有诲淫之嫌。然而《琴瑟乐》和《金瓶梅》之写性不同,《金瓶梅》的性描写是污辱妇女,蹂躏妇女。《琴瑟乐》是摩写爱的需要,合乎道德的新婚夫妇的初欢,有其纯洁、新喜庄严的内涵,从中给人以人类繁衍、传宗接代的神秘感,责任感。特别是从新娘的羞怯、新郎的体贴诸种描绘中更能体验出主人公两情相洽的美感享受。文字本身虽无说教气味,却能引导读者从健康心理玩味这段文字。

也许有的读者会觉得,上了婚床就宽衣解带的描写,未免粗俗。其实也不然,因为有前面大段闺女思春的笔墨和订婚、相看、亲迎的过渡,都给"洞房花烛夜"做了足够的必要铺垫,若在婚礼上过多的渲染而不登上婚床,那就未免煞风景了。

蒲松龄是把少男少女最隐秘的心理状态、爱情的渴望,放置在典型环境(婚床上)和典型情绪中描写的。他通过男女初交人生最美好的性体验,来把握少女的心灵世界和审美情趣。其实已经进入文艺创作深层次的描写。正如弗洛伊德所说:"艺术是人的里比多——性欲本能的升华形式,是沟通快乐原则与现实原则的桥梁。"描写性行为本身的艺术品必须掌握一个民族长期积淀的民族心理。我国封建社会形成的传统观念是特别重视妇女的贞操。保护少女的贞洁,向来是社会传统教育核心之一,在人们的社会意识中,也特别重视贞女的初婚。蒲松龄也不例外,他的恋爱观是建筑在真情男女的爱恋基础上,大体是有两个方面:一是有社会内涵的知己之爱,二是郎才女貌,一见倾心。《琴瑟乐》中的夫妻之爱是属于后者,两小无猜,"模样俊雅好丰标,与奴止相当,一对美年少。"性的本能吸引着一对多情男女,在他们看来,同床共枕是将自己最珍贵的青春无偿奉献给自己所爱的人,终身不渝。所以在女子婚前沐浴时"仔细思量"的第一件事是"鲜花今夜付新郎,仔怕到明








朝,就要改了样。""身段娇,皮肉细,自家看着怪得意,摸摸下边那一桩,咦,这件宝贝该出世。"嫂子和她开玩笑也露骨地说:"见了他姑夫你馋不馋?有桩妙事儿,你还没经惯。不是虚言,不是虚言,委实那桩滋味甜。你若尝一尝,准就忘了饭。"这些善用隐语的玩笑话都是民间妇女的戏谑,对一个未婚女子来说是很为动心的,无疑增加了她对全然陌生的男女热情的想像力。直到她再回娘家"住对月"时,嫂子再开玩笑,她才想起一句民间成语回敬她:"蛇钻窟笼蛇知道"。这只能是上过婚床的女子才能讲出来。"正像她见婆婆来相看"时也偷看了婆婆时所说:"槽头买马看母子,婆婆的模样倒不丑",推知女婿也一定是个俊雅书生。都属于机括语之类,用得多么的方便、现成,一语道破了姑娘的精明,眼观六路,心想八方。

在婚床上也是,她与动手动脚前来解衣拥抱的新郎,也是身不由己的害羞畏惧,与她"不惯交情"、备受熬煎的荒乱情绪,表现处女受创时的心态。从身在其间不自由、半推半就的羞怯忸怩开始,到"又是一遭"、"渐渐熟滑搂抱着,口里不说好,其实有些妙",以至魂散魄消,渐入佳境,"不觉伸手把他搂,口里只说影煞人,腰儿轻轻扭一扭"。性高潮期身不由己的动作,以及性行为中欲擒故纵的娇羞心理,都是通过女子自述的白描手法表现出来,完美地写出了爱到深处的女子娇柔妩媚的心态,很有点像古《子夜歌》"夕宿不梳头,丝发披两肩,腕中郎膝上,何处不可怜"的神态了。

"恹恹缠缠"重迭句的出现,更表现了经宿贪欢的新婚夫妇新朝倦怠的余绪。这里除了渲染新娘的心情荒乱、娇羞无力,倦于梳理,男家体贴无微不至,要用"汤心鸡子补心虚"(按"汤"实为"溏"字之误,"溏心鸡子"是指蛋黄未凝的荷包蛋,见旧《辞海》溏字注),再就是追述新娘"忽然想起喜绢来,床里床外到处找。谁知他正拿着瞧,才待去夺,他笑着跑。"值得注意的是这里作者用补写"喜绢"



的手法说明新娘是处女。女的失它而荒乱，男的得它而审视狂喜。正因它是处女破身的见证。是爱情神圣、贞女献身的珍物。作者写此，非可等闲视之。正如《聊斋》写处子初交丹浃淋漓情景："真与驰骤，女若不堪。"（《伍秋月》）"女曰：妾年二十，犹处子也。狂将不堪。"（《林四娘》）我们稍一留意即可见蒲松龄很重视少男少女定情初交，珍重爱情的高尚情操。它与《金瓶梅》的写性，纯为满足生物性的情欲绝然不同。他非常珍视爱情的纯洁性，此中也可以看到新郎把握喜绢的新喜感和幸福感，这是和这个民族特重妇女贞操的文化传统分不开的。据传清代京中娶亲、花烛之夜知新娘为处子，房中见喜绢（新娘特用的身下白布）染红时，要连夜敲锣打鼓向岳家报喜。要是女家接不到喜报，说明女子不贞，压力大极了。甚至要等着退婚、官司各种不幸。说明婚姻之事对女子贞操的重视。

不过蒲松龄并不是全用民俗细节表现这种民族潜意识中的陈迹，而是用文艺形式追述了这个镜头，一笔带过。蒲松龄毕竟是文学大师，他不同于凡夫俗子，没有坠入民俗中的热闹场面，扔下"闹房"，直接进入"住对月"，通过新婚后的"小别"去写相思和深层次的性生活。这正是服务于主题，高明作手的抉择。"住对月"习俗是在一对新人结婚满月之后，娘家接姑娘回家住一个月。此俗不同于"回门"，而是新婿初访岳家，而是在那之后，新妇离开郎君独自住娘家，为期一月，过期再返夫家。也丝毫不同于南方某些少数民族的"不落夫家"。而是对恩爱夫妻的人为"小别"，故民间有"小别胜新婚"之说。此俗似不太古，有谓起自东北的金代的遗俗，为时也不过几百年。大约逐渐南浸盛于清代。

《长春县志》载：

（婚后）七日，归宁母家，婿随往，宴飨如仪，越日同归。期








月后，妇再归，谓之"住对月"，乃金俗之遗也。

清代北方各省皆有此俗，特别在满族中盛行。新妇临归夫家时，还要带去这期间在娘家所做的各种针线小礼品，馈送公婆妯娌、小姑小叔。但作者全没着眼这些，只是抓住主题写了新婚小别，相思和重聚。

可以想像，正是"夜夜成双好快活，恨不的两人并做人一个"，娘家来车接姑娘回家"住对月"，这对一对新人来说是很煞风景的。姑娘也为难："待要不回家，礼上过不去"。此俗从人情世故来讲，是姑娘在家任性惯了，初到婆家承担媳妇职责，有些不惯。故过了一月回娘家小住，母女、姊妹诉诉衷肠，在亲情上也是一种安慰。媳妇回婆家带回小礼物，也是增进家庭和睦的一种手段。从生理学上说，新婚夫妇绸缪一月，腻于情欲也不利于健康。小别一个时期，对于人情礼教、生理健康都是百利而无一害的。实属有益的良俗，故能持久远播。估计当初金人是长于骑射的民族（女真族），很重视保持男子体魄健康，婚姻中甚至戒溺女色，故有此俗。然而小别对年轻恩爱夫妇又是难以割舍的，故作者风趣地写到，"急的他是双脚跺，一夜饯行好几遭，连接风的酒席都予支过。"而女方回家与家人周旋之际，也是"心里滋味不好言。怕的是到晚来，独自睡不惯"，"闭眼就做了一个梦，醒来不见俏冤家，疑哩胡涂到处摸，想起那人在家中，冷冷清清的教他怎么过。"母亲有意待要留，幸亏嫂子知情来助兴：（说）"再住两日不回家，两口子准要想成病。"及时回家了，又重写两人的内心活动：姑娘是"坐上车子了就怪喜欢，那人在家中，不知怎么盼。"到家后，小别重圆的一对小夫妻乐不可支，这回就不像在新婚礼仪上那样拘束了。"瞅着空就来捻索人，故意含羞装着恼"，"不管长来不管短，进门就是搂抱俺，头碰头儿亲又亲，声声埋怨咱把他闪。"到晚解罗衣，"从新又温旧规矩。比



着那几天，更觉着有味趣。”嬉戏调谑，如在目前。



结尾又是通过新婚小别的“住对月”，写了两情相契的生活乐趣。最后通过性生活的原动力，落实到“百样恩情难画描，明年这时候，准把孩子抱。”用人类繁育本能，表达了人欲的本质，整个婚期性生活的描写是健康而欢快地表现了东方文明特色。

第四节 《琴瑟乐》的性开放意识及其思想根源

蒲松龄的大量作品，无论是《聊斋》和“俚曲”，多是表现社会矛盾的重大主题(包括爱情小说)，俚曲之外又多以文言形式出现，故常有一种错觉，以为他是“教书先生”，总有些“道学气”，虽知其爱情小说也有浪漫主义的描写，却总把它和鬼狐联系起来，从未把这种浪漫主义和浮浪文人的色情笔墨等同看待。《琴瑟乐》的发表，使我们看到了他过细地关于性心理、性行为的描写，联想到《聊斋志异》中《伍秋月》、《林四娘》、《婴宁》、《小谢》、《莲香》诸篇中的男女交合，是一派相承的，无足奇怪，这原是他个性解放和性开放意识的一种表现。但是，在他的《琴瑟乐》中公然引了多段《金瓶梅》中的秽词污语入曲，这就引起人们的注意，蒲松龄向前人学的是什么？是迷醉于人生的享乐，还是色情描写？不管怎么样，因其摩真的艺术手法会有“诲淫”之嫌，唯恐引起不良反应，所以初发稿时有所删节，这是可以理解的。当然为了研究还是披露原貌为好。研究的结果，我以为不应孤立的看色情或艳情文字，这是技巧问题，应该从作品的主导思想看问题。在封建社会写出“洞房花烛夜，金榜题名时”的人生重要时刻，恐怕是每个作家都要较量的题材。但是给人印象最深的恐怕要算吴敬梓写的《范进中举》和蒲松龄写的《琴瑟乐》了。《范进中举》的悲喜剧是人们记忆犹新的、矛盾冲突







最激烈的场景了，科举制度下被歪曲的人物性格，一霎时雕塑成功，令人久久不忘，从而认识了整个封建时代的罪恶。《琴瑟乐》中年轻的新婚男女在"洞房花烛夜"所表露的人欲本能的性要求和性宣泄，也正是人类繁衍的巨大冲动和对幸福生活的美好向往。在这种意义上，我以为蒲松龄和吴敬梓同样是成功的。这正好像他在《琴瑟乐》前面所题《西江月》中所说："无可奈何时候，偶然谱就新词。非关闲处用心儿，就里别藏深意。借喜笑为怒骂，化腐朽为神奇。男儿心事几人知？且自逢场作戏。"也就是说，在黑暗的封建社会，他绞尽脑汁应付科举而无望的"无可奈何"时候，他借喜笑为怒骂，写了大量《聊斋》，揭露官场的腐烂黑暗；他也抛弃了《金瓶梅》中对男盗女娼的淫靡生活的描写，而把他们性生活放置在新婚的少男少女的喜悦交欢上来显示它的神奇。也即是说他不写《金瓶梅》的"腐朽"，而写人类自然本性的"神奇"了。为什么呢？这是因为自己在科举上太无望了，所以借女儿出嫁一事，以求一逞。因此他在本曲末尾也说："男儿不遇时，就像闺女没出嫁。时运不来，谁人不笑他，时运来了，谁人不羡他？"他在科举上时运不来，他就在女儿出嫁的题材上满足（愉悦）一下自己的抑郁情怀了。他是闷来歌一曲，且求"快活一霎。"所以他说这是"逢场作戏"。科举不遂，寄吟琴瑟情怀，这便是他的男儿心事。

产生这样的情怀当然是有它的时代气候和历史思潮作背景的。

明末清初资本主义已经萌芽，苏州、南京、上海等地纺织工业，漆、瓷等工业均甚繁荣。由于生产力的发展，市民阶层的增长，在哲学思想和文学创作方面都发生了深刻的变化。在哲学思想上已经发生了李卓吾（李贽）、黄宗羲、王夫之等人反对程朱理学、追求民主主义思想的开端。



宋明以来，程朱理学的核心思想是"存天理，灭人欲。"他们以



"三纲五常"等传统思想为"天理",坚决摒弃任何"人欲"要求。李贽从根本上怀疑封建教条,批判正统的程朱理学,揭露假道学的虚伪,因此被反动统治阶级目为"异端",诬陷入狱而死。他在文学上主张"童心说"(《焚书》),认为"天下之至文,未有不出于童心者也。"要求作家"护此童心而使之勿失",就能写出好文,用不着什么"道"。黄宗羲反对君权的专制主义,要求民权。王夫之更进一步批判宋明理学的"去人欲,存天理"的唯心主义道德观。他提出"天理"即在"人欲"之中:"礼虽纯为天理之节文,而必寓于人欲以见。"(自注曰:人欲:饮食、货;男女色。)"故终不离人而别有天,终不离欲而别有理也。"(《读四书大全说》卷八)看来,这些哲人是把人欲看作正当要求,这是符合人民利益的。王夫之认为农民、渔夫、织女、猎户,终年劳苦,出生入死,有极强烈的人欲要求:"童年皓发以获赢余者,岂不顾父母,拊妻子,慰终天之思,邀须臾之乐哉。"(《黄书·大正第六》)就是说:在严酷的阶级压迫下,极繁重的辛苦劳役之中的人民,为了"慰终天之思",不能不"邀须臾之乐"!历史上文人笔下征夫思妇、少年男女婚姻之好所邀的"须臾之乐",所以那样动情,正是全民全人类合理的正当要求。上天有好生之德,人民的正当要求(饮食、男女)是符合天理的,奈何偏欲"灭之",与人民为仇?

受李贽、王夫之等学说影响最深的,是当时公安派代表人物袁宏道。他则主张性灵说。他反对文学上的复古主义,尊崇李贽的童心说,进而发展为性灵说。主张文学的目的在于"独抒性灵,不拘格套,"要求充分表现作者的个性,反对一切清规戒律。认为"出自性灵者为真诗",诗文佳者任性而发——从自己胸中流出。"率性而行,是谓真人","宁今宁俗,不肯拾人一字"。他们主张个性解放,树立平易近人的文风,用通俗易懂的文字来写作。这在当时是很富有进步性的,大家争先效尤。因为明末政治腐败已极,作家倍







受压迫，无所作为，便多躲在山野抒发性灵，远离官场和市区。接近群众的作家如冯梦龙更注意民歌的刚健清新，别具一格，便大力从民间搜集歌谣，集成了中国后世第一部民间诗歌总集，编辑了《挂枝儿》和《山歌》。他自己也搜集民间话本，编写了大量的通俗白话小说《三言》。同时明末还产生了中国第一部长篇家庭小说《金瓶梅》。这些作品都从正反两方面反映了资本主义初兴时期人们民主主义思想的要求，当时就各人体会"相与各呈其奇，而互穷其变"，形成百舸争流的现象。蒲松龄生于清初，适逢其会，承袭了明末民主主义思想个性解放的潮流，形成他世界观的进步性。他深沉地写下了大量揭发封建社会毒瘤的作品，表述了人民的愿望。特别是在多种言情小说的题材中，表现了他反对封建礼教，尊重性爱自由为主的个性解放思想。

《琴瑟乐》正是他反"天理"，求"人欲"思想在创作实践上的大胆行动。他和明末一些觉醒的作家一样，看到了无论在思想上和文学上，搞复古主义没有前途。他不学"台阁体"，也不学"唐宋派"，他接受了当时的进步思潮和冯梦龙向民歌俚曲吸取营养的途径。

明末随着市民文学（俗文学）的兴起，民歌俚曲悄然风行，成为绝响。

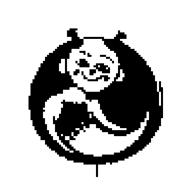
沈德符在《万历野获编》卷25《时尚小令》条云：

> ……比年以来，又有"打枣竿"、"挂枝儿"二曲，其腔约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之。以至刊布成帙，举世传颂，沁人心腑。其谱不知从何来，真可骇叹！



作家亦不避讳文人之作远不及民歌脍炙人口的现象。凌濛初

在《南音三籁》卷首《谭曲杂札》中也说：



> 今之时行曲，求一语如唱本"山坡羊"、"刮地风"、"打枣竿"、"吴歌"等中一妙句，所必无也。

卓珂月将文学史上历代韵文所达到的高度作一比较，称明之俗曲民歌为"一绝"：

> 我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几"吴歌"、"挂枝儿"、"罗江怨"、"打枣竿"、"银纽丝"之类为我明一绝耳。（载陈宏绪《寒夜录》）

冯梦龙在《山歌》中充分肯定这些富有反封建气息的民歌是"天地间自然之文"，其间所表现的缠绵相思、苦盼佳期、性爱要求，大皆思想开放、真挚动人，符合美学趣味，为文人所不及。所以民歌俗曲常为当时进步文人所拾摭，"化"为己有。蒲松龄本来是素有逸才，笔艺超绝，自己婚姻生活又很幸福，研究者指出他写了大量悼亡诗文，都极真挚多情，自有夫妇和乐、同甘共苦的生活体验。加之他有正确的恋爱观、审美观，常慕邻村青年结缡"情爱异常，人生极乐，孰比于斯?"故赋琴瑟，永久志之。此曲《琴瑟乐》乃是正常健康思想指导下的俚曲佳篇。既无违于道德，也非丑不忍睹者，摩真而已矣。他既以开放意识写于300年前，我们生在今日开放时代，而且是"性开放"的年代，当无大惑焉。

况且人类历史的发展，按恩格斯所说也无非是靠物质的生产和再生产（衣食住行等），即生活原料的生产和人类本身的生产与再生产（种的繁衍）。按我们老祖宗的说法更简单："食色性也。"人类繁衍的性行为，本来是自然的。不过它作为人的行为，是有文化







道德内涵的。像《金瓶梅》之写西门庆和潘金莲在武大灵前公然行淫那是丑的，无论如何也引不起性美感。而《琴瑟乐》是写正常相爱新婚夫妻的性生活，和他的许多《聊斋》篇中的男女交合一样，绝大多数是有爱情做基础的，写好了是一种美和艺术，看来好像无伤大雅，可以不必"扫黄"。

从哲学上来说，所有的恋爱其根基就是"性"，两性才能恋爱。正如德国哲学家叔本华所说：

> 所有的恋爱，不管所显现的外观是如何神圣、灵妙，实则，它的根柢只是存在性本能之中，那是经过公认的，带有特殊使命的性本能。(《叔本华论文选》)。

所以性本能作为爱情的物体基础，是其在种族中"生存意志"的顽强表现，一种保种求生的巨大创造力。正如弗洛伊德所说的，粗率的性功能往往是带有创造性的情感升华的心理机制。《琴瑟乐》中的性描写也朦胧地给人一种艺术创造力的效应。要以艺术眼光来读它，而不能单纯的以生物的眼光读它。惟其如此，我们才能分清它与《金瓶梅》不同之处(虽然他抄了它、那只是皮相的生物性的模仿而已，实不足取)，和它与明代猥亵歌谣相通之处。更主要的应从明清之际的民主主义思潮影响下的个性解放、性开放意识方面，正面理解蒲松龄世界观中的超前意识和进步精神。





附录 1:

聊斋俚曲中民间谚语、歌谣、故事辑录

这里摘录的是聊斋俚曲中来自民间语言、文艺的部分资料(其中有二例分别引自《农桑经》和《聊斋志异》)。当然这部分作品除谚语外,已不是民间文学原始形态,如四季歌、五更调、俚曲等,大多是蒲松龄根据民间曲牌在民间歌词基础上的再创作,但它和民间歌谣、小曲已难分辨。为了研究蒲松龄所受民间文学的影响,特摘引这部分资料,以飨读者,以供研究。

一、谚语·俗语·歇后语

谚语、俗语

官不打送礼之人。 《钟妹庆寿》

坐不坏的板凳,喝不干的河。

竹篮打水落长空,可才大家没蛇弄。

灰毛乌嘴不成事,人就把咱下眼看,待还钱也把卦儿变。

以上见《墙头记》







贵人不踏贱地。 《姑妇曲》

有了后娘就有后达(爹)。

掩着耳朵偷铃铛。

一床被子盖不严。 以上见《慈悲曲》

仇人易杀,官司难打。 《寒森曲》

河无头,海无边。 《蓬莱宴》

贼不咬恩人。

钱成钱成,无钱不成。

家有千口,主事一人。

人是苦虫,不打不成!

以上见《增补幸云曲》

人心无足蛇吞象。 《翻魇殃》

贵人俩相见,一凶再不凶。 《磨难曲》

鬼怕恶人。

阎王不如鬼公道。

以上见《寒森曲》

一处不到一处迷。

凤不离巢,龙不离海,虎不离山,天子不离金阙。

百鸟不尊离巢凤,龙离大海遭虾戏,虎离深山被犬轻。

黄貍黑貍,得鼠者雄。(《聊斋·驱怪》卷四)

以上见《增补幸云曲》

农谚



宁使人欺地,勿使地欺人。

春耕无晚,秋耕无早。

地无唇，饿煞人！
干锄棉花湿锄瓜，雾露天里锄芝麻。
密处稀、稀处密，不稀不密留大的。
稀谷大穗，来年收麦。
深锄过陇，前后留窝；只要如法，不要贪多。
黑豆一二三，绿豆单打单。
冬至来年麦，夏至管豆花。
清明芝麻小满谷，元旦蜀秫定不差。

以上见《农桑经》

歇后语

苏州娘子不缠脚，——光兴了一个头儿。
拿着筷子敲菜碗，——饭饱了弄筷(样)。
卓蛤蜊缝至行头里，这不成了个憨蛋么。

以上见《墙头记》

纸糊的桌子请客，——抹抹就抹一块去了不成么？《磨难曲》
驼垛子的老驴上山，——你挨霎着，又济着喘嗄粗气哩。
庄家佬得罪着老龙王，只怕怪下来，不上俺那地里下雨的。
秕芝麻上不的锅炒，——歇了还无了油水。
裤裆里钻出个丑鬼来，——你唬着我这腚垂子哩。
铁鬼脸满地抖，——看丢出那丑来了。
老母猪衔着象牙筷子，——他就装煞，也是杀才。
屁股长在脖子上，——我腆着腚去见人么？

以上见《姑妇曲》

萝卜窖子被了盗，掘(骂)开了。　《禳妒咒》
净了包袱的线匠，——没零卖，发了纩子了。
艾焙子炙那连连骨，——疼着他那脚后跟了么？








笼里犯出羔团子，——好势的也拶打。
卖糖的不见了糖箱子，——光拉那弯弯担。
瞎牛蠓飞在眉毛上，——怕他咬着我这眼么？
卖馓子的折了本，——也就炸挣不的了。
面盆里加引子，——你这不发起来了么？
犸虎咬着老羊，——就吃下他下半截，他也是不做声的。
小粜粮的生意快，——只见不住下。
卖布的净了店，——你没嘎裂拉一裂拉。
屁股里长出波瘰子来，——瞒了你那腚门子！
贩梢瓜的，爬到屋檐上，——上门来寻人便宜。
八十的老头转磨磨，几乎晕煞了！ 以上见《慈悲曲》
大家驳麸了，——不消半夜又净了。 《翻魇殃》
木锨舒在那酱盆里，——就大匙起来了。
背着醋瓶要把戏，——跳荡的也就轻快上来了。
以上见《俊夜叉》

夏里的皮袄不收拾——只怕掉了毛！
出豆腐的点不成脑，几乎就坏了作。
卖豆腐的破了布袋子——你就过不的了。
酒坛里淌出糟来——鼓了袋子就坏了。
老虎窝里种南瓜，——守着个吃人的东西，还作大叶（孽）！
十八的大姐铰了头——不待嫁，这不是懒么？
镑地的镑出来了个硴骨碌——锄着咱这死眼子了。
梨子连皮吃——不啃他的。
买了肝肺来不上碗——用心。
养汉老婆不生儿，奸搗的没了种了！
捂着耳朵放爆仗，使了钱卖了些出作。
小腊梅的裹脚——有块块就是了。





小孩子卖长生果,吃不了还叫他兜着走哩!

酒店里开了市,就挑出望布来了。　　以上见《禳妒咒》

关着屋门烧湿柴火,——有意存烟(焉)。

大风刮了下颏嘴,也难赶。

十月里柿子不漤,就烘上来了。

皮猴子吊在火里,一根毛也不见。

木匠掉着墨斗,也只瞅了俺一眼。　　以上见《富贵神仙》

鞋里加楔子,——好揎(险)。

庄家老儿看戏,——不认的关爷,那红的就出来了。

以上见《磨难曲》

锔子匠不钻眼,生钉这狗头!

猴子扒竹竿,一节一节的来了。

二月二的煎饼——就摊了呢!

六月六的豆腐,陪不的了。

庄家不识木梨——好一个香(憨)瓜!

胸膛上长起草来,就慌了心。

十八的大姐做媳妇,还等不到黑天哩。　以上见《增补幸云曲》

二、四季歌·五更调·十二月小唱

四季歌

〔憨头郎〕　哩溜子咧,咧溜子哩,恼人就是春月里。春月里好可怜,才郎不中入了山,那纱帽不值榆钱重,我还没有正眼看。我的哥哥咏,咳咳!我的皇天哥哥咏!

不觉的到夏天,愁人又见并头莲。我为你神仙都不做,怎么舍






我去求仙,怎么舍我去求仙?

到秋来更凄惶,促织儿叫的好悲伤。郎在家中全不觉,谁知道秋天最凄凉,谁知道秋天最凄凉?

冬日天寒夜最长,床上辗转苦难当。五岁的娇儿全不顾,那有这样狠心肠,那有这样狠心肠? 《蓬莱宴》

〔叠断桥〕 春色溶溶,春色溶溶,杏花良宵雨声中。黄莺儿枝上啼,惊醒了团圆梦。暖雨和风,暖雨和风,此宵难得一伴同。独坐闷恹恹,只将裙带儿弄。

夏热难当,夏热难当,明珠劈黄小荷香。细腰儿瘦伶仃,只觉着没处放。夜晚汗如浆,夜晚汗如浆,小阁清风枕簟凉。孤伶伶一个人,懒进那轻纱帐。

秋夜凄凉,秋夜凄凉,知时蟋蟀解亲床。砧声和雁声,都叫人听不上。铁马儿叮当,铁马儿叮当,风雨萧萧夜打窗。若一年两个秋,便把残生丧!

冬雪霏霏,冬雪霏霏,江头吹落豆秸灰。此时夜如年,温不煖红绫被。独守孤帏,独守孤帏,病起乌云正作堆。也合那欢乐人,照样添一岁。

《禳妒咒》

四季曲子:

〔金纽丝〕 春来到,花径生尘,风飘万点正愁人。家乡万里无音信,想你泪纷纷。你那里殷殷勤勤,杏花插乌云,可有谁看着俊?谁望着亲?

夏来到,荷叶如钱,一榻清风万树蝉。终朝只把家乡盼,想你泪涟涟。你那里闷闷恹恹,弓鞋强绣完,穿与谁人看?谁把你怜?

秋来到,落叶飕飕,萤火纷飞直上楼。此时难把孤单受,想你泪难收。你那里唧唧啾啾,怨恨在心头,定把奴双眉皱,泪儿暗流。





冬来到，长夜如年，宝帐孤灯照影寒。床头只数的更头断，想你好心酸。你那里孤孤单单，独抱绣衾眠，不知你怎么盼，咋样的难！

《磨难曲》

〔叠断桥〕 春日天长，春日天长，带病恹恹懒下床。奴这里正心焦，极嗔那桃花放。燕子为谁忙？燕子为谁忙？莺声日日哭垂杨。人说道这是春，奴觉着合秋一样！

夏月荷花，夏月荷花，一团心绪乱如麻。闹吵吵聒杀人，只待将鸣蝉骂。热汗成洼，热汗成洼，忽然小雨打窗纱。才清凉越发愁，不知是为的嘎？

秋夜睡不着，秋夜睡不着，隔帘忽见月轮高。叫丫环关煞门，休叫他把我照。将铁马摘了，将铁马摘了，央及那砧声不要敲。你时常躁躁脚，休着那促织叫。

冬宵被难温，冬宵被难温，翻来覆去到更深。小丫环睡叨叨，越叫人心里闷。一更似一春，一更似一春，谁给我劝劝那打更人，也教他行点好，流水把更打尽。 （同上）

四季曲：

〔虾蟆歌〕 一年的好景第一是春天，惟有这离人无有一时欢。冤家呀，你在那里孤，奴在这里单，好不叫人心酸！不知几时才得团圆？百花儿只在枝头上，开开儿卸卸，开开儿卸卸，叫奴两难。

一年的光景夏日最天长，惟奴的香汗合泪都成行。冤家呀，你也不成双，奴也不成双，怎不叫人心伤，怎不叫人痛伤！翻来覆去辗转牙床，蚊子儿又来耳边厢，吱吱儿嘤嘤，吱吱儿嘤嘤，叫奴怎当！

一年的凄凉秋梦最难成，忽见那梧桐飘飘一叶零。冤家呀，你也睡不安，奴也睡不宁，怎不叫人伤情，怎不叫人痛情！绣房独自捱到三更，秋雨儿又在纱窗外，滴滴儿点点，滴滴儿点点，叫奴怎






听！

一年的苦景冬日最可哀，但见那梅花独向雪中开。冤家呀，奴又不能去，你又不能来，怎不叫人伤怀，怎不叫人痛怀！长夜不眠月儿渐歪，更点儿只在那谯楼上，叮叮儿当当，叮叮儿当当，叫奴怎捱！

《富贵神仙》

五更调

〔银纽丝〕 一更里，昏沉灯儿也么张，无情无绪卸残妆。好凄凉，半是思郎半恨郎。人家有夫妇，晚来话衷肠，好恩情还把睡工旷；惟奴独自守空房，漫把金炉焚上香。我的天呀咳！上牙床，懒把牙床上。

二更里，银灯昏惨也么惨，谯鼓连声玉漏残。好难堪，两下分离各一天。奴家也是孤，影儿也是单，对孤灯多亏了影作伴。枕儿斜依闷恹恹，手托香腮擎架难。我的天呀咳！换绣鞋，懒把绣鞋换。

三更里，吹灯上床也么眠，一床锦被半床闲。好可怜，细听谯楼半夜天。身子只一抓，倒下小如拳，在牙床仅把脚儿拈。翻来覆去睡不安，捱了一更似一年。我的天呀咳！乱神思，越觉着神思乱。

四更里，沉沉鼓乱也么敲，离情愁思更无聊。好难熬，倒枕捶床睡不着。看看窗儿外，明月上柳梢，透纱窗又把牙床照。万转千回泪暗抛，两眼一夜不曾交。我的天呀咳！告何人，可将何人告？

五更里，合眼到阳也么台，明窗红日上三竿。闷恹恹，手脚沉困懒动弹。起又不能起，眠又不能眠，一夜儿滚的乌云乱。形容憔悴病新添，凄凉苦楚实可怜。我的天呀咳！埋怨谁，可将谁埋怨？

《磨难曲》



初交一更，冷清也么清；二更寂寞更伤情；好难听，谯楼却又打



三更；四更盼五更；五更盼天明；有六更便送了残生命。一更一点数漏声，捱尽了更点梦不成。我的天呀咳！扎挣难，教人难扎挣！

（同上）

〔楚江秋〕 一更里苦难言，日落怕孤单，他那里手托香腮儿盼。拳着那金莲，斜在牙床绣枕边。四点也未眠，五点也未眠；也未眠，还合那孤灯伴。

二更里苦难熬，明月上花梢，他那里必定泪珠掉。听的那更鼓连敲，长夜还愁睡不着。上床也是憔，就枕也是憔；也是憔，还留着银灯照。

三更里鼓儿催，想你泪双垂，你那里独展红绫被。此时正孤孤凄凄，吹灭了灯儿更难为。翻来也是悲，覆去也是悲；也是悲，必定不能睡。

四更里鼓咚咚，想在绣房中，困乏不觉枕边空。此时合眼睡朦胧，必然合我正相逢。梦里也是空，醒来也是空；也是空，劳你殷勤梦。

五更里夜已残，枕上梦初还，床头想把行人念？此时孤孤单单，临明偏觉绣衾寒。左也是难安，右也是难安；是难安，又是鸡声乱。

（同上）

〔鸳鸯锦〕 一更新月才照上窗棂，又下窗棂，孤单的人那愁苗渐生。进门来冷冷清清，没人做声，坐下起来只是闷。端过银灯，点起银灯，手儿懒抬，眼儿懒睁。孤雁声促织鸣只在身边叫，好不难听。也么咳，也么咳，咳也么哟，只在耳边叫，好不难听！

二更沉沉月又歪，倦眼难开上床来。没俫打彩，手伸去却拳来，没处安排。覆去翻来人一个，摸不着绣鞋，荡不着金钗，枕头滚遍仰不着香腮。鼓儿鸣锣儿筛，睡不着好不难捱。咳也么哟，哟也么咳，睡又睡不着，死活的好难捱！

三更谯楼响连声，想起他那模样，想到天庭。笑盈盈，俊生生，





赛过那莺莺。想是俺今生没造化，进了交情，不是不爱，冤也难明。眼朦胧梦初成，梦见冤家见了我，喜了个棱挣。哟也么咳，咳也么哟，才到床上梦又醒，悯了一个棱挣。

四更睡醒想冤家，心痒难抓，心痒难抓。想他那腰儿一捏，脚儿半揸。俊是他，美是他，俏的是他，怎么转眼没情，又像是仇家，又像是仇家？怎么样着才是好，好难打发。虽是他性儿差，想起他那模样，哎哟浑身肉麻，想起他那手脚，浑身肉麻！

五更敲罢不曾眠，没个空儿钻钻，现放着美人却在半天。我也闲，他也闲，两下孤单。若还跳墙见他，未必不喜欢。怕的是恼了那性儿，果子甜吃酸。思一番，想一番，你同了心罢么，我就许下朝山。　　《禳妒咒》

〔刮地风〕一更独自立庭前，人声寂静更凄然。走来走去无人问，深夜还愁长似年，人那哎哟长似年！

二更里心绪更难堪，心头冤苦对谁言？趁着宿酒还未醒，带醉容易眠，人那哎哟容易眠。

三更鼓声半夜天，忽然酒醒一身寒。四肢冰冷人将死，死在中庭谁见怜，人那哎哟谁见怜？

四更天冷不堪言，搐头蹲在画帘前。坐下嘴唇着双膝，臂腿酸麻斜正难，人那哎哟斜正难！

五更鸡叫闹喧喧，一刻难捱最可怜。看看东方已放亮，太阳好似鳔胶粘，人那哎哟鳔胶粘。　　（同上）

五更调：

一更鼓里敲，一更鼓里敲，场里行人静悄悄，处处挂青帘，都使银灯照。卷子开包，卷子开包，磨墨声闻百里遥，个个都吟哦，好似蛐蛐叫。



二更鼓里轻，二更鼓里轻，场里灯光一片明，个个哐哼哼，不知



什么病。号里少人行，号里少人行，虽是无声却有声，酷像一集人隔着十里听。

三更鼓里挝，三更鼓里挝，头眼昏沉渐渐乏，时时听见问点话，声儿却不大。手儿紧紧抓，手儿紧紧抓，低头忽如身在家，好像是坐房中，别房里人说话。

四更鼓儿真，四更鼓儿真，此时笔管重千斤，才写了四五篇，觉着那手酸困。恨那打更人，恨那打更人，打的更点未必真，分明更交四鼓，多大霎，又早是五更尽！

五更鼓里天，五更鼓里天，满面皆熏蜡烛烟，拭拭这眼角眵，只是觉灯花暗。手腕痛又酸，手腕痛又酸，剩了够十行越发难，只听的号儿吹，一声里快交卷。　　《富贵神仙·春闱认父》

五更调：

一更里好难熬，断了腿折了腰！钻心疼只怕这脚儿掉！得罪阎王还好治，得罪小鬼怎么招？一句话得了个杀身报，不久就堪堪至死，这一夜性命难逃！

二更里好难禁，这蚊子吃了人，一窝臭虫浑身喷。蚊子哥哥，臭虫达达，饶俺一霎，见你的心，休把天理全伤尽！谁给俺唬上一唬，我给他做万代儿孙！

三更里苦哀哉，疼又麻难顾追，十方蛆蚩这波罗盖。单三绳往肉里杀，堪堪手脚坠下来，就放了也把骨坏。俺也曾把人捆绑，谁知道这么难捱！

四更里泪恓恓，去了肉没了皮，吊了一口游游气。张爷南北常逃窜，谁知他还成了大东西，瞎眼丁就该怎么治。张老爷真正君子，想当初是俺差池。

五更里鸡唱鸣，吊久了不觉疼，只是觉着舌头硬。脖搭喇抬不起，眼皮肿闭也难睁，浑身晕不知是那里病。或者他清晨释放，怕






的是捱不到天明！

《磨难曲·张春报怨》

五更调（只三段）：

一更里心绪焦，想山西睡不着，大同几时才能到？怎么样的一座宣武院，好歹私行瞧一瞧，人人说好想是妙。看一看果然齐整，住些时嫖上一嫖。

二更里睡不浓，龙楼上鼓咚咚，翻来覆去心不定。总有龙床睡不稳，恨不能插翅出北京，一心无二去的盛。想山西连梦颠倒，眼前里就是大同。

三更里盹睡迷，梦阳台到山西。果然院中好景致，三千姐妹都齐整，一似仙姬下瑶池，温柔典雅多和气。夸不尽妖娆俊美，俊多娇赛过御妻。

《增补幸云曲·第二回》

皇帝叹五更：

一更里月朦胧，合煞眼睡正浓，梆铃惊醒了南柯梦。没有宫娥来打扇，小屋无风热似笼，扇儿摇着似千斤重。也是我为君的不正，原不该私出了北京。

二更里月儿高，合煞眼睡不着，蛇蚤咬的心焦燥。乍离龙床鸳鸯枕，土炕上无席铺杆草，半头砖又垫上檐毡帽。这是我为君的不正，寻思起自己错了。

三更里月正圆，在外人好孤单，虫声叫的人心乱。刚才梦在龙床上，佳人倒凤又颠鸾，醒来却在荒村店。也是我为君的不正，原不该私出了顺天。

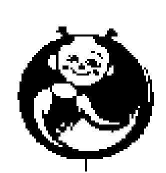
四更里月儿歪，听檐前铁马筛，声声聒的魂不在。白日里奔波还好受，黑夜凄凉好难捱，前生少下孤单债。这是我为君的不正，失主意走出京来。

五更里鸡报晓，星儿稀天明了。周元起来把爷叫：我今要上长



街去，不得送你休计较，老客请起登古道。想是你军情紧急，你的事休要误了。

《增补幸云曲·第五回》



十二月小唱

十二月思家：

〔玉娥郎〕正月里，梅花娇，春风飘，又是春光上柳梢。家家闹元宵，走冰又过桥，他乡人也跟着走一遭。

二月初二是花朝，冻初消，榆钱绽树梢，春风鸟梦摇。不觉三月清明又来到，杏卸放红桃，坟头把纸烧。可怜俺他乡人万里遥！

不觉三月既尽，夏月初来到。

四月里，小麦黄，稻插秧，困人天气日初长；紫燕上雕梁，黄莺啭绿杨，这时节又不热又不凉。

五月五日是端阳，角黍香，菖蒲酒满觞，艾虎挂门旁。

又早是六月热难当，荷花开绿塘，暖水戏鸳鸯。可怜俺抛妻子，离家乡！

三伏已尽，秋风忽至。

七月里，到秋间，听寒蝉，梧桐叶落下井栏。十五是中元，家家祭祖先；异乡人舍坟墓，好心酸！

八月中秋白露寒，蛩声喧。人家妻子欢，月圆人也圆；那堪在，外乡人！

又到九月天，此时列酒筵，菊花插鬓边；可怜这远游人形影单！

十月里，天气寒，觉衣单，鸿雁行行尽向南。正是雨涟涟，又是雪满天。北风起，呵冻手，冷难堪。

十一月里难上难，河冰坚，日色冷惨惨，火炉不救寒。

受冰霜又到腊月间，岁尽冬已残，行人都回还；可怜是见人家，过新年！

《富贵神仙》





十二月相思：

〔叠断桥〕正月一年新，正月一年新，火树银灯夜夜春。寂寞锦屏人，憔悴煞谁相问？半掩绣房门，半掩绣房门，别君愁绪乱纷纷。红袖掩朱唇，漫漫将牙儿印。

二月花朝，二月花朝，溪梅开过子生条。独自傍妆台，懒把菱花照。相思病难招，相思病难招，药鼎添薪细细烧。只将那更点儿，细数到金鸡叫。

三月清明天，三月清明天，人家依树系秋千。惟奴少心情，高卧在深深院。愁闷恹恹，愁闷恹恹，已黄杨柳暮春寒。不见冤家来，斜依着门儿盼。

四月初夏头，四月初夏头，风约黄坡小麦秋。乍穿上素罗衣，越觉着腰肢瘦。卧看牵牛，卧看牵牛，未必天仙不解愁。不寒不暖天，怎么把孤单受？

五月端阳，五月端阳，困人天气日初长。终日闷恹恹，只倒在牙床上。懒待梳妆，懒待梳妆，半是思郎半恨郎。渐渐的热难熬，怎么把归期望？

六月薰风，六月薰风，映日荷花别样红。身上素罗衣，像有千斤重！大热如笼，大热如笼，无限鸣蝉噪暮空。独宿着甚清凉，只是觉身边空。

七月秋间，七月秋间，桐叶无声下井栏。忽听秋声愁，越觉着容颜变。最苦是孤单，最苦是孤单，庭院寂寂人依栏。瘦的一捻腰，怎禁的虫声乱！

八月露寒，八月露寒，新月娟娟愁里生。天上也有团圆，可怜奴长孤零！冷冷清清，冷冷清清，一时一夜难为情。过一个好良宵，犯一回相思病。



九月雁行斜，九月雁行斜，遣愁强自插黄花。晚来对银灯，只



将薄情骂。盼想冤家，盼想冤家，每依南斗望京华。手拿绣鞋儿，频频占鬼卦。

十月是小春，十月是小春，夜寒暖玉倩谁温？独自对孤灯，辜负了晚妆俊！捱到黄昏，捱到黄昏，少年离别枉绝魂。一手托香腮，直坐到三更尽。

十一月降冬，十一月降冬，一雪翻成柳絮风。空将锦被重薰，奴与何人共？独坐漏声中，独坐漏声中，更放兰缸紫焰红。床上暖吁吁，只是觉身冰冻。

腊月冬残，腊月冬残，开轩惟见雪满山。暖帐麝兰薰，只少个人儿伴。离别一年，离别一年，嘱咐你从今岁月还。辜负好光阴，千金哪里换？

《禳妒咒》

十二月调哭皇天：

〔哭皇天〕喇溜子喇，喇溜子喇，看看到新年齐；新年齐，正月里正惨凄，千里存亡未可知。人家都把元宵闹，俺家闭户泪恓恓。咳！我的哥哥嗏！咳咳！我的皇天哥哥嗏！

二月里柳树青，百草萌芽向日生。蛰虫都有还魂日，不知何日再回程？咳！我的哥哥嗏！咳咳！我的皇天哥哥嗏！

三月里上坟茔，家家户户麦饭过清明。谁家寡妇坟头哭？惟有愁人不忍听。咳！我的哥哥嗏！咳咳！我的皇天哥哥嗏！

四月里日初长，大麦青青小麦黄。闭着绣房门内坐，不如燕子却成双。咳！我的哥哥嗏！咳咳！我的皇天哥哥嗏！

五月里端阳来，榴花如火向人开。空将艾虎门前挂，谁共菖蒲酒一杯？咳！我的哥哥嗏！咳咳！我的皇天哥哥嗏！

六月里荷始华，行人远去不归家。昔日花开同他看，今日他亡只见花。咳！我的哥哥嗏！咳咳！我的皇天哥哥嗏！

七月里是秋天，牛郎织女会河边。人人都有悲愁恨，况是天涯





人未还！咳！我的哥哥呀！咳咳！我的皇天哥哥呀！

八月里月正圆，过了十五少半边。奴家好比天边月，夜来孤影到窗前。咳！我的哥哥呀！咳咳！我的皇天哥哥呀！

九月里树叶黄，人人沽酒闹重阳。菊花开放人何在？惟见南飞雁一行。咳！我的哥哥呀！咳咳！我的皇天哥哥呀！

十月里好伤怀，人人祭扫哭哀哀。又想又愁又是恨，又逢长夜难苦挨。咳！我的哥哥呀！咳咳！我的皇天哥哥呀！

十一月里夜正长，滴水成冰在他乡。魂儿虽在天涯外，望向南柯梦里来。咳！我的哥哥呀！咳咳！我的皇天哥哥呀！

十二月里办年忙，处处行人返故乡。但是他乡人儿在，纵然离别也无妨。咳！我的哥哥呀！咳咳！我的皇天哥哥呀！

《富贵神仙》

学究十二月调：

〔叠断桥〕正月灯节过，正月灯节过，新岁东家来接我，蚂蜡驴驼着个懒怠货。心内暗揣摸，心内暗揣摸，今年东主更如何？问来人，说是也不错。号书上学，号书上学，学生前来把头磕。个个东家尊敬我，为了礼就把首席坐。菜蔬甚多，菜蔬甚多，鸡鱼蹄肚共馍馍，烧黄酒尽着吃的过。

二月仲春来，二月仲春来，先生馆中好闷哉！闲散心欲把朋友拜。心内暗徘徊，心内暗徘徊，恐怕东主说不该，口问心，依定门儿外。大势难猜，大势难猜，谁想东主到开怀，说走走这个也不碍。喜气盈腮，喜气盈腮，待不多时速回来，有管守怎肯多停待。

三月清明到，三月清明到，先生馆中暗计较，黄边钱想必得两三吊。心中乐陶陶，心中乐陶陶，打算籴米又治烧，早叮咛务必都凑到。神思徒劳，神思徒劳，海底明月实难捞，顾体面怎肯开口要？满腹心焦，满腹心焦，东家说是宽宽着，无奈何只得干陪笑。





四月夏天来，四月夏天来，天长老日好难挨，一日如同三秋迈。馆谷渐渐衰，馆谷渐渐衰，早饭东南晌午歪，粗麦饼卷着曲曲菜。吃的是长斋，吃的是长斋，今年更比去年赛，南无佛从今受了戒。鱼肉谁买，鱼肉谁买？也无葱韭共蒜台，老师傅休把馋癖害。

五月是端阳，五月是端阳，先生运转入财乡，黄边钱果然得一坑。更自恐惶，更自恐惶，节礼更送一大筐，枣儿粽想必不上账。喜坏他师娘，喜坏他师娘，东家多情怎么当？嘱来人十倍多拜上：情谊难忘，情谊难忘，用心教他小儿郎，读的好也是你的名望。

六月火炎天，六月火炎天，好似长老学坐禅，小沙弥常把唐僧伴。真乃腌臜，真乃腌臜，八戒、行者走近前，猢狲堂敢比古刹院。说法登坛，说法登坛，赤脚弥陀把臂袒，挥青蝇全凭苏州扇。困来欲眠，困来欲眠，执经请业到床前，打精神，与他讲经卷。

七月有七夕，七月有七夕，织女本是牛郎妻，他二人也有团圆期。馆舍孤寂，馆舍孤寂，白面书生正惨凄。算今生大半是鳏居，红颜娇妻，有夫守寡他怎知？倒不如田舍翁常相依。离恨谁知，离恨谁知？双鲤难传尺素书，买张纸诉不尽相思意。

八月是中秋，八月是中秋，先生书斋暗添愁，金风冷渐渐侵窗牖。谁赠衾裯，谁赠衾裯？绵单相续不自由，睡不着，独自听残漏。鸿雁过南楼，鸿雁过南楼，哀鸣嗷嗷独心头，听一声不觉眉头皱。密云不收，密云不收，细雨帘前滴滴流，在外人正是凄凉候。

九月是重阳，九月是重阳，松菊犹存三径荒，归去来满心添愁怅。寂寂空房，寂寂空房，学生散去剩老张，攀灯火等到月儿上。三秋更长，三秋更长，有梦不成夜未央，听鸡鸣不觉东方亮。满地卤霜，不用打点就坐堂，按楚囚还是审的那张状。

十月北风寒，十月北风寒，有炉无火炭难添，睡宿冷被窝，早起不忌恋。真乃清涟，真乃清涟，室如悬冰灶无烟，众生徒冻的打牙战。天气循环，天气循环，去了那暑伏六月天，冷和热俺也都尝遍。





滋味难言,滋味难言,那个苦来那个甜?久于齐诚然心不愿。

十一月飘雪花,十一月飘雪花,徐孺还在陈蕃榻,八面风吹的难招架。各人回家,各人回家,生徒十个剩俩三,到晚来剩下师自家。只得任他,只得任他,追往咎来待怎么?好歹混二日,大伙散了吧,大伙散了吧。败柳残花,败柳残花,既是肓满休也排衙,大弄脏腔未必他不骂。

十二月将近年,十二月将近年,不久就是二十三,这长工做的满了限。再盼明年,再盼明年,又想新馆接旧馆,不教书也是无的干。工满价完,工满价完,东家不少半文钱,到其间我也无的恋。喜地又欢天,喜地又欢天,师徒从此两无干,出学门大家分手散。

《学究自嘲》

三、歌谣·俚曲·酒令

词宜音调清,白宜声色象;
止有一分曲,借你十分唱。 《翻魇殃》

君子受艰难,斯文不值钱;有人成书馆,便是救命仙。《闹馆》

墨染一身黑,风吹胡子黄;但有一线路,不作孩子王。

《学究自嘲》

相当初念书时错了主意,到不如耍手艺还挣吃穿。你看那皮匠家补鞋补袜,只是那锢炉子锯盆锯碗,还有那木匠家打箱打柜,铁匠家打锄头还打刀镰,锡匠家打灯台又打锡盘,窑匠家烧黄盆又烧黑碗。手艺人吃的是肉肥卤面,可惜俺念书人饿的可怜。

《闹馆》



没儿要想着要做老,叫一声爹爹酥半边,谁想这老不值个狗屁蛋。 《墙头记》



问他身从何处生？地上百亩有余零，都是当年自家挣。难说济着他摆划？合他大家过不成，大石头往他那锅里擲。不说你铺囊不济，怎怨的黄口成精？（墙头记）

老于婆，你实是歪，找上人家门子来。我可就不怕你怪！你家里降了外头找，我就是个难劈的柴。如今现有个珊瑚在，你既然骑锅压灶，可就才只是发揣。《姑妇曲》

〔劈破玉〕好一个俊媳妇风流不过，穿上件粗布衣就似蝉娥；又孝顺又知礼，一点儿不错。不说他为人好，方且是活路多：爬灰扫地，洗碗刷锅，大裁小铰，扫碾打罗；喂鸡喂狗，喂鸭喂鹅，冬里揣猪五口，夏里养蚕十箔；黑夜纺棉织布，白日刺绣绫罗；五更梳头净面，早早伺候婆婆。亲戚朋友听着，邻舍百家看着，都说道这么个媳妇，就是那扬州的琼花，真正是找遍天下无二朵！（同上）

必然是前世里打下佛头，今世里才教你无般不受。（同上）

到了九日上，他哥哥自家来搬他。安大成请了邻墙他叔伯陪着他，盼咐学学给他听听"九日的媳妇作了多少也么精，自家不敢去告诵，请邻兄，借他的口儿诉冤情：怎么骂婆婆，怎么弄象生，从头说说他那禽兽性。希望他哥哥侧耳听，到家教诲他两三声。我的天，用心苦，才把苦心用。"（同上）

在人手雪片花明，到他手一片光铜。

鬼神忒也有灵圣。（同上）

孝子王祥自古传，后娘待他甚难堪：夏天跑在毒日里，隆冬差着下深湾。虽然支使的极暴虐，王祥就做不辞难。他兄弟王览是后娘子，有仁有义的好心田，就是上山打猛虎，也不肯叫他哥哥独当先。家有园中一树李，原是他娘心所欢，就着王祥去看着，风雨损坏打一千。忽然狂风又大雨，王祥抱树哭涟涟。王览来合他同相抱，雨淋风打不敢迁。他娘看见疼了个死，才连王祥都叫还。又罚王祥整夜跪，直橛跪在画帘前。王览跑来一处跪，一陪陪到二更





天。母亲睡醒才知道，心中恼恨又哀怜。思量折掇别人子，就是折掇亲生男，从此少把心肠改，王祥以后得安然。当年不遇后娘哮，后世哪知兄弟贤。 《慈悲曲》

〔西江月〕报仇难得痛快，尤奇在二八红颜。快刀终日绣裙掩，杀人时秋波不转。常听说衔冤投御状，不曾闻告到阴间。一头撞到九重天，直踢倒森罗宝殿！ 《寒森曲》

〔耍孩儿〕常言道河无头海无边，有朝一日自家干，八千年才见他干一遍。龙宫海藏漏着脊，老鸥落在兽头边，燕子头上去雌蛋。人世间真有奇事，东洋海变做桑田。 《蓬莱宴》

〔银纽丝〕谁家的少年好不也么乖，几乎和奴撞满怀。头不抬，斜将俊眼看将来：上边看模样，下边看绣鞋；看着奴像是心里爱，回头走走又徘徊，颠倒神思脚步儿歪。我的天，害相思，他定把相思害。 （同上）

〔银纽丝〕那里的神仙下儿也么霄，俊脸儿好像芙蓉子苗。美娇娇，一派风流在眉梢。身子软窈窕，一捏杨柳腰，走将来看着他影也俏。蝴蝶儿被狂风飘，花枝儿趁月影摇。我的天，引掉魂，教人把魂引吊。 （同上）

〔跌落金钱〕无情无绪闷恹恹，手托香腮倚玉栏，书生呀，就是那满殿喧哗也听不见。低垂红袖亸香肩，左金莲压右金莲，老天呀，就是那同伴人来也懒把身儿欠。对镜时时照玉颜，纵然俊美有谁怜？书生呀，天宫虽然好，只是心里淡；嫁个风流美少年，试试人间夫妇欢，那时节方才足了心头愿。 （同上）

运气低，就合那冤家相见，魂灵儿飞上半天。恨不能把身子变上一变：爱你的髮头，好变一对凤头簪；变一块螺黛，画你的春山；变一瓶胭脂，近你的舌尖；变一根银丝，穿你的耳环；变一个菱花，照你的娇颜；变一个荷叶，遮你的香肩；变一条腰带，缠你的腰间；变一幅罗裙，罩你的金莲；又情愿变上一双凌波，随着你那脚步儿转。 （同上）





〔西江月〕诸样事有法可治，惟独一样难堪：画帘以里绣床边，使不的威风势焰。任凭你王侯公子，动不动怒气冲天；他若到了绣房前，唉，汉子就矮了一半！　　《裸妒咒》

撒帐歌：

撒帐东，天丁力士劈蚕丛，春风一度桃花落，从此鸿沟有路通。
撒帐南，抱颈双双入画帘，凿井穿渠皆大吉，明年此日产双男。
撒帐西，天生一对好夫妻，巫襄夜夜阳台会，临睡常闻报晓鸡。
撒帐北，夫妻和好两相随，从此夜夜无空床，偕老双双到一百。
撒帐上，百年偕老永无恙，小登科后大登科，坐听禹门三级浪。
（同上）

媒婆调情：

〔西调〕我为你心牵挂，我为你磨碎了牙。昨日冒雨，到了他家，旁里没人，俺俩闲叱；吧了半日，不敢勾他，勾搭不上，怕他发渣。天色将晚我归家，他又留我，我就住下。晚来俺俩，睡在一榻。听了听窗外雨儿越发大，我就从此去趁量他。问他男子，恋酒贪花，年年海角，日日天涯，孤单独守，家又贫乏，纺织棉布，自己挣扎，说到这里，泪下如麻。我说休恼，这也有法，独守空床，也是呆瓜，他也找块肥肉，何苦喜这清茶？他就恼了脸儿，把我诳喇，说道李婆子放屁，说的是什么！呀！我就大笑，嘻嘻哈哈，一当是玩，二当是耍。嫂子休怪，这是实话，你看那风儿细细，雨儿刷刷，四壁寒蛩，吱吱呀呀，何处砧声，敲敲搭搭，好不把人闷杀！若有个人儿，忽搭忽搭，他又爱俺，俺又爱他，夜去明来，谁知谁觉？我那少年，也曾做过，不是这口说瞎话。他半晌无言，我往那头乱爬乱爬。呀！我说公子风流俊雅，脸儿雪白，把人爱杀，着他一搂，浑身肉麻，况他门户，又是大家，几两银子，值他什么？若是合他相处，你







就不纺棉花。著我说的滚热，他就心痒难抓。我就问他几时去，他就答应今黑。呀！玉笋山上的花鞋来到手，可待怎么谢我老人家？难道说吗啼啼的干休罢？（同上）

〔虾蟆曲〕哄我自家日日受孤单，你可给人家夜夜做心肝。强人呀，仔说我不好，仔说我不贤。不看你那般，只看这般，没人打骂，你就上天！强人呀，你那床上吱吱呀呀，好不喜欢！

只说你合我两下不成双，谁知你这里夜夜有亲娘。做的什么事，弄的什么腔？你该裂个净光，你该刺个净光，打了不算还送监仓！强人呀，你在房儿里，娇娇呀，倒不凄凉？

不圈不点，过来跟了我去，不许你没人处胡做。

我只是要你合我在那里过罢，我可又不曾叫你下油锅。强人呀，俺漫去受罪，你可去快活。今日弄出这个，明日弄出那个，这样可恨，气杀阎罗！强人呀，俺也叫人家哥哥呀哥哥，你心如何？

（同上）

〔哭笑山坡羊〕轰轰烈烈的乡官儿，出门打着伞扇儿，王家有个十万儿，身上穿着绸缎儿，大儿到了抚院儿，小儿到了知县儿，望他给点体面儿，弄的不成酒饭儿，主人砸这手腕儿。（哭）这可才费的心思，眼也不敢去睃。那不该用心的，是什么人呢？

头上戴着朗素儿，身上穿着粗布儿，腚上穿着破裤儿，骑着毛驴没点马褥儿，老辈的亲戚，穷的不成个样物儿，或是主人家治下的花户儿，或是书房里教书师傅儿，又打公婆不喜的媳妇儿，这算什么客数儿！（笑）这可就生硬腥脏，取俺的尊便去做。（同上）

和尚占化禳妒咒语：

静夜和尚入深山，苦苦修道三百年。洞中养个长生鼠，寺内斋粮任他餐。鼠子年久通人性，日日闻经又听禅。裴氏秀才来到寺，打他当作等闲看。鼠子见人全不避，秀才一脚丧黄泉。前世冤仇今世报，莫怨人来莫怨天。生生相报何时了？一解全消前生冤。莫要嗔，莫要



嗔，前世也非假，今世也非真。鼠子缩头去，莫待猫儿寻。　（同上）



〔跌落金钱〕叫了声娇娇嘴印腮，看见你影儿麻上来。娇娇呀，这一笔才勾了相思债。哥哥不知我心怀，你说我狠来我说你呆。哥哥呀，这一霎才不把奴家怪。又叫一声俏乖乖，端相了模样看绣鞋，乖乖呀，那一点不叫人心爱！奴家脖迷眼难开，自家的身子作不下主来。冤家呀，舍上奴家济着你胡㩻划。　《富贵神仙》

〔劈破玉〕我合你做夫妻已四五年，你心里有个橛另把奴拴，为什么还痴心还把人来留恋？你自有结发的恩合爱，这露水头的夫妻嗄相干？趁如今我就合你别了罢，省的你日后再把奴来闪。

（同上）

方氏教儿曲：

〔皂罗袍〕一恨你生来忤逆。你老子十载别离，生死存亡未可知。只知街上闲游戏，逍遥自在，全不悲凄。骂声狗子，枉长十三四！

二恨你不听娘教。我为你昼夜苦熬，你到自在的痒难挠，吃饭也等娘亲叫。长街打瓦，踢毽罚毛。骂声狗子，怎么成材料！

三恨你心儿全放。贪玩耍懒进书房，离了师傅无蜂王。上山爬岭济着你跳。之乎丢去，者也全忘。骂声狗子，我合你算算账！

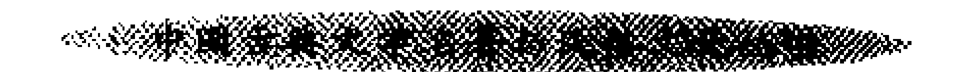
四恨你不通人性，将书本丢半空，说着只当耳旁风，每日长把鬼来弄。身材凛凛，一字不通。骂声狗子，要你成何用！

五恨你行止不顾，全不想做个丈夫。古人十二耀皇都，他也不过是人来做，你今十四，志气全无。骂声狗子，待成个什么物！

一劝你温柔雅致，见了人拱手作揖，轻薄话儿口不习，出门休要惹闲气。人人说好，娘心欢喜，这等如此，才遂人心意。

二劝你风云在念，要平步直上青天，读书思量中状元，不好还是工夫欠。前拥后呼，坐轿为官，那样峥嵘，不过是秀才变。







三劝你遵娘闺范，将书本细细钻研，休把玩耍放心间，一心专把文章念。一篇做出，层层密圈，若能如此，何愁不到金銮殿？

四劝你休学浮荡，马儿好不在鞍装，肚中没有好文章，三四等上不的秀才账。短袍窄袖，件件在行，街头摇摆，成不的人模样。

五劝你父亲在念，千里外何日回还？你能发愤做高官，就是仇家也不敢怨，福来祸解，父子团圆，若能如此，才是个男子汉。

《磨难曲》

秃妮子嫁了个一只眼

老汉子的唱词：

〔哭笑山坡羊〕（少哭）怎离爷娘，这心里劈破了青梅，酸酸的一片。（老笑）俺光棍打了十年，一般的抢满摸叶子的，捞了个八万。（少哭）行扎着包头，像断线的珍珠，一个个乱滚。（老笑）坐着丈人家的席上，那板凳子做了脚打罗儿，到了这里才成了体面。（少哭）坐在轿里，似扛子举重，一行哭着互扇。（老笑）骑大马的大姐，笑掉了裤子，喜起来顾不的难看。（少哭）人都说他大风刮了下颏嘴，也难赶。（老笑）俺虽然穷极叫花子，叨瞎话，且捞他一个黄边。（少哭）下轿一看，那砘骨碌掉在井里，可是一个眼到底。（老笑）俺瞧了瞧，可是那皮猴子吊在火里，一根毛也不见。（少哭）伤惨，任拘你怎么端。像那木匠掉着墨斗，也只瞅了俺一眼。（老、少）你就忒也伤惨。肉头老撞着显道神了，你也说不的我长，我也道不的你短。

（同上）

二暂作笑：

我王门命不强，破了财守空房，这日子像个下番的样。打了一日芦庄板，并没个人来参俺的张。干嘴虾蟆不成腔，烧酒香唾沫空咽，可那里捞钱去装？





(又一个先生打卦板上唱)淌里洋来淌里洋撞，马虎好似狼，看见蹄儿是几个，道是一根尾巴长在屁股上。（同上）

〔西江月〕莫笑瞎厮不济，常近富贵高贤。戳戳打打到堂前，必有喜辰寿宴。能知吉凶贵贱，又与人解闷消闲。圣人孔子做高官，还有师冕来见。（同上）

〔叠断桥〕想起昨宵，想起昨宵，一场好梦甚蹊跷。晚坐绣房中，又见那灯花爆。正自心焦，正自心焦，丫头踏破画帘条，喘吁吁，报一声门外头郎君到。

恨杀薄情郎，恨杀薄情郎，发恨来时骂一场。忽闯进门，把骂的话儿忘。俺还思量，俺还思量，他说昨夜梦交双，听了听这话儿，把旧恨全消账。

(引子)久旱逢甘雨，他乡遇故知；洞房花烛夜，金榜题名时。

〔跌落金钱〕中伏酷热火炎炎，草叶焦枯未种田，老天呀！不消说是连年俭。去秋无麦青苗干，卖了小女卖小男，老天呀！逃窜死亡你何忍看！忽然云起黑满山，一霎倾盆密似帘，老天呀！地里透过二尺半。村村贺雨闹喧喧，家家喜地又欢天，老天呀！爷儿又得重相见。

年年流落在江湖，不解乡谈只自咕。乱秋秋，不知是应向何人诉？一人走过好似熟，细看欢喜动须胡，非别人，家中自小同床铺。定睛还是眼抹胡，一行欢喜泪扑簌，还是疑，床头又把梦来做。

花烛将近半月前，过得一朝似一年，喜心间，屈指暗把佳期盼。藤花大轿呼扇扇，轿里不知丑与妍，满心喜，到底还有一分欠。忙随俏步到红毡，顶头红罩貌如仙，喜重重，此时觉着天地转。初对佳人酒合欢，小登科如折桂还，浑身喜，三杯胜吃琼林宴。

三场已毕自徘徊，举人横查在心怀，乱嚷嚷，眼前常有个报马在。一日天门榜放开，门前忽送报条来，仍的声，头儿直觉如筐大。磕头送喜满庭阶，拜了爷爷拜奶奶，这时节，心麻似痒自通泰。面







貌依然旧秀才,看人落第苦哀哉,猛回头,便觉身在云霄外。

(同上)

〔清江引〕叫花子拾了一个大元宝;死罪逢恩诏;儿子久别家,忽然敲门到;老头子得了个儿初落草。　(同上)

正德皇帝题六哥酒帘:

〔西江月〕春夏秋冬好酒,清香美味堪夸。开坛十里似莲花,八月闻香下马。洞宾留下宝剑,昭君当下琵琶;刘伶爱饮不回家,好酒哇,醉倒西江月下。　《增补幸云曲》

学究自嘲:

四民士农工商,独学究堪嗟,凭三寸不烂舌,单讲诗云子曰,举动一步三摇,满口之乎者也。

暑往寒来冬复秋,悠悠白了少年头!半饥半饱清闲客,无锁无枷自在囚。课少东家嫌懒惰,工多子弟结冤仇。　《学究自嘲》

王丙唱:

逐日好像在地狱里串,雨下了脸上才知道阴天。走的紧照着墙角子使头搥。空每日说天,可是青呀可是蓝?面前的田地是湿呀是干?怕的是秋耕了的地土,合那当道的场园。即是酱里蛆虫,饭里苍蝇,俺都不嫌。笑煞人,一辈子夫妻没见面!　《磨难曲》

穷汉词:

孩子绝不探业,老婆更不通情。攮他娘的养汉精,狗腿常来逼命。上有一身破衲,夜间盖盖苍生。绰号名为"大起灵",一起满床光腚。



大年初一,烧炷名香,三盏清茶,磕了一万个响头,就把财神爷

爷来祝赞祝赞。忙祝赞，忙磕头，财神在上听缘由；听我从头说一遍，诉诉穷人肚里愁。爷爷，爷爷！你是个什么意思？我亟待扬誉扬誉你，怎么再不肯和我见面？



惦量着你沉沉的，端相着你俊俊的，捞着你着亲亲的，捞不着你窘窘的，望着你影儿殷殷的，想杀我了晕晕的，盼杀我了惛惛的。好，俺哥哥狠狠的，穷杀我了可是真真的。

俺果然亵渎你几回，抛撒你几遭，你看着俺不中抬举的东西，就和俺绝了来往，也都罢了。

赌场里玩，嫖场里耍，丢了纣，撂了辆，穷杀狗还该打。俺如今又不傻，又不傻，又不聋，又不哑，穷的像个耸打瓦。东头邋遢虽是穷，还有一身新坐马；没似俺家他穷达，穷的忒也没有把。

俺长了这么大小，从没枉费分文，是怎么眶化钱的自是有钱？

蠢的蠢，夯的夯，空有臭钱不帮寸。搬着肚皮装富汉，偏他交的是好运！

俺也曾血汗暴流，扭筋拔力。只有鸦鸽屎呀似的一块银子，雀子屎呀似的一块金子，俺也算有了身分。

快生火，烧冻冻；快扫雪，填枯井。只说窟窿天那大，还有大其天的大窟窿。昨夜晚，做一梦，拾一锭，喜个怔，老婆孩子呱哳腚，醒来还是净打净。咳，就是温和温和，好一似火上燎毛，一烘而尽。

粮也欠，米也欠，粮食粜的没一石，衣裳当的没一件。狗腿常来给俺没体面，嘴儿翻边又卷沿，眼儿恶钉珠儿转，把他娘的好难看！说了道了都不算，也有酒，也有饭，尽他捣，尽他揎，还要给截官儿见，休要误了这一限。成年论月，犁眼钻圈，真正是气也气不死！

墙又塌，屋又倒，大风刮了屋上草。又少裤，又少袄，孩子哭，老婆吵，都说不如死了好！

把叉了一年来，弄的是净打光的。当铺里强人，倒好似剥皮厅






的鬼判！

天字号，地字号，宇宙洪荒一百号，当了二钱水丝银，回时定把拾成要，回不出来又翻票，利钱使了七八吊。衣服待穿没处捞，到来年，拜不的节，上不的庙。又清锅，又冷灶，哭的哭，叫的叫，有心只待上一吊！这样苦楚谁知道？

我那亲亲的爷爷！你到几时合伙你那些众兄弟们，一当踏凶，二来散闷，光降光降来舍下走走？

元宝哥，黄边沿，象象怕，颠颠块，看看底，认认面，是几两，是几件，或是字，或是幕，（幕读漫音）进进包，上上串，合俺做上两日伴。红缨帽子胭脂瓣，满洲袜子扣丝线，纱罗穿上混身凉，皮袄穿上一身汗；狮子碗，象牙筷，脂油饼，蘸辣蒜，大米干饭鸡黄面；黑叫驴，红鞍鞯，打一鞭，风霜快。邻舍百家看一看，也是俺阳世三间为场人，熬没儿马蟠了蛋。

你也试试俺的心肠，志志俺的性情，看俺望着你珍重不珍重，希罕不希罕？苍天！俺若是亵渎了你，辱没了你，你就该下个绝交的帖子、再休理俺。可怜俺浑家大小，祖祖辈辈，子子孙孙，就没有个有财命的、有担福的？怎么的弄的少油没盐，少柴无米，少裆无系，少吃无烧？

〔清江引〕孩子热了穿上袄，腚冷了戴上帽，饥困了喝凉水，馋的吱吱叫。剩下个老婆儿，穿的还没根线条！　　《穷汉词》

酒令（一）

酒令（字谜）

田字不透风，十字在当中；十字推上去，古字赢一钟。

回字不透风，口字在当中；口字推上去，吕字赢一钟。

图字不透风，令字在当中；令字推上去，含字赢一钟。

困字不透风，木字在当中；木字推上去，杏字赢一钟。





曰字不透风，一字在当中；一字推上去，一口一大钟。

《聊斋·鬼令》

酒令(二)

1. 要求两头一样

两头一样是个砖，一去不来灶突里烟。烟烟，休烟，我打伙搬砖，垒灶窝添柴烟。

两头一样是块地，一去不来是个屁。屁屁，夜夜出来看景致，一个景致没看了，惹的王龙龟声嗓气。

两头一样是盘耙，一去不来是句话。画道儿长官带着皮帽子。

两头一样是张弓，一去不来是阵风。风来了，雨来了，王龙背了鼓来了。

2. 要一个天上飞禽是什么，地下走兽是什么，路旁古人是谁，那古人拿的是什么，三什么两什么，打死那什么，我来的慌些，没看是公什么，母什么。

天上飞禽是只鸮，地下走兽是只虎，路旁古人是汉高祖。汉高祖使着开山斧，三斧两斧劈死那只虎。那一时我走的慌些，没看是公虎是母虎。

天上飞禽是老鸦，地下走兽是匹马。路旁古人是俺达，俺达达拿着三股叉，三叉两叉叉死那匹马。那一时我来的慌些，没看是公马是母马。

天上飞禽是凤凰，地下走兽是绵羊，路旁古人是楚霸王。拿着混铁枪，三枪两枪刺死那绵羊。那一时我走的慌些，没看是公羊是母羊。

3. 要有翅无毛，后待四句诗，上下不叶音的输。

我做蚊子实是强，贵贱皮肉我先尝。吃的肚儿大大的，花枝底下去乘凉。

我做蜂子实是强，百般花蕊我先尝。吃的肚儿饱饱的，蜂窝里





头去乘凉。

我做苍蝇实是强，朝廷御筵我先尝。珍羞百味吃个饱，天花板上去乘凉。

4. 急口令，天下一百单八府，各府一个字，说爷是什么，娘是什么，后生下什么，伸什么手，取什么壶，斟什么酒，张什么口，吃什么酒，什么酒干。上字不合下音，算输。

我占的是龙庆府。俺爷是公龙，俺娘是母龙，后来生下我这小龙。伸龙手，取龙壶，斟龙酒，张龙口，吃龙酒，龙酒干。

你占的是归德府。你爷是公龟，你娘是母龟，后来生下你这小龟。伸龟手，取龟壶，斟龟酒，张龟口，吃龟酒，龟酒干。

我占的是凤阳府。俺爷是公凤，俺娘是母凤，后来生下我这小凤。伸凤手，取凤壶，斟凤酒，张凤口，吃凤酒，凤酒干。

你占的是庐州府。你爷是公驴，你娘是母驴，后来生下你这小驴。伸驴手，取驴壶，斟驴酒，张驴口，吃驴酒，驴酒干。

《增补幸云曲》

四、民间故事·笑话

古时有一家人家，屋里有一窝燕子。那小燕子方才抱出，那母燕子被猫咬去。待了二日，那公燕子又合了一个来，依旧打食喂他。那小燕子隔了一日，就一个一个的吊在地下死了。都知不到是什么缘故，扒开那小燕子嘴，看了看，个个都噙着蒺藜，才知道是后娘使的狡猾。鸟且如此，何况是人。虽然那蒺藜是后娘的罪孽，孝顺是为儿的本等。（按：此故事亦见《夷坚志》，可见自宋代即有流传。）



诗曰：后娘虽不好，子孝理当然；

不遇芦花变，焉知闵子贤？ 《慈悲曲》

列位休笑，天下那一个不是怕老婆的呢？你说先父是怎么死了来？敝庄南里有个八家店。这八家子被老婆降极了，大家约了一道怕老婆会，都不敢做会头。有一个人就提着先父的名字说："北庄里王喘气，听说他极大胆，何不去请他做会头？"都说："极好，极好！"大家一齐到门，把先父请去，说了来意。先父当年还是条汉子，慨然做了会头。这一日吃着那血酒，说下若一个有难，大家一齐上前。谁想那众娘子们，已是都知道了，都各人拿了棒槌，来合和了家母一齐跑去。这里大家正吃着血酒，看见女兵到了慌极，都爬墙蹶了；独有先父坐在上席，稳然不动。(内云)好哇！还是令尊是条汉子！(丑哭云)好么！到了近前看了看，那王喘气已是不喘气了！(内云)咳！令尊是这么死的来么？(丑云)你道是咱着来呀？我昨日在街上听见人唱一个山坡羊，甚是伤感。 《禳妒咒》

当初明朝有一位戚继光戚老爷，是个挂印的总兵。他生的身长八尺，腰阔十围，就有百万贼兵，他一马当先，就杀他个片甲不回。你看这是个什么汉子！岂不知他到了家里，那汉子就合你我是一样，那奶奶说跪着，他还不敢站着哩，真正是降的至极至极的。手下那些参将，副将，游击，千、把总，都替他不平。大家都来商议说："老爷领着百万兵马，怎么怕一个妇人？咱不如反了罢！"戚老爷说："怎么反呢？"众人说："请老爷顶盔贯甲，亮出刀来，声声叫杀，往宅里竟跑，大家俱呐喊助威，愁他不服么？"戚老爷听罢大喜，即时披挂整齐，明盔亮甲，拏着一口刀耀眼争光，就在厅前大喊了一声杀呀。走进了宅门，又喊了一声杀呀，那声音就矮上来了；进了家门子，再喊了一声杀，那杀呀之声又矮了些；进了房门，只落了游游一口气儿，那喉咙眼里插语着说杀呀。那奶奶正在床上睡觉，睁开眼说："杀什么？"戚老爷丢了刀，一波落盖跪下，捏起那嗓根头子来，哏哏了一声说："我杀乜鸡你吃。"这位戚将军不是上人么？







戚将军忽然反叛，一声声叫杀连天。进去家门气不全，到房中不觉声音变。莺声一出，跪倒床前。那软弱书生越发看的见。

《禳妒咒》

王丙说故事：有一伙瞎厮，在路上走路胡迷了，一骨碌张在崖里。亏他攀着一枝荆棵，不曾到底。又不知底下还有多深浅。嗨叫救人哪救人，并不见做声。嗨叫了半日了，自言自语说："合该命尽了！"叫了一声皇天，撒了手，其实离着沟底不勾半尺了。才说："咳咳！早知道这等，嗨叫什么？"　　　　《磨难曲》

一日，阎王娘娘生了一个太子，吩咐那判官小鬼，给我找一个会唱的来。不一时，找了来，赐了坐，唱了一套麒麟送子。娘娘甚是欢喜，赏了一个细丝锞儿。便说："等万岁回宫，我嘱咐他给您换上一双好眼。"先生跪下说："到是娘娘大恩，瞎厮可不情愿。"娘娘说："奇呀！怎么不愿呢？"先生跪下，禀道："亏了没眼；若有眼，对着娘娘还敢坐着？只这一霎里，送到油锅里煤讫好儿滚子了！"

（同上）

有一个山汉子，上城里卖柴。卖了柴回来，见路上一棵大树，他便放下扁担，去树下乘凉。不知谁掉了一个龙眼在树底下，拾起来端相了一回，说："奇呀！这是什么东西？"捏了捏那皮挺硬，看了看像个菱枣。又寻思："那枣何曾有皮？"尝了尝极甜，连核咽了。又沿树底下回来回去的细找，说："这么一棵大树，怎么只结这一个果？"　　（同上）

南方一个乡人，从没见冰。有朝一日，布政司里开了冰窖，乡宦人家拿着走亲戚，路上掉了一块，这人不当不正撞着了。拾起来看了看，"明精精，这是什么？像块水晶。"人说是冰。"五六月里那的冰？我扁在腰里，到家问问人。"掖起来走了。到了家合人说："我今得了一件异样的物件，极齐整，不知是什么。我拿出来，您都认认。"解开裤腰，已是化了。喊了一声说："好孽畜！谁想拿住他霎，他是推洋死哩！这不是溺了一泡尿颠了？"　　（同上）



附录 2：

聊斋俚曲的曲牌四支

银 纽 丝

（《蓬莱宴》第二回《两地相思》）

1 = ♭B 2/4

淄博 汉族

(6 - | 3 - | 2323 5 1 |
2 1 3 2 | 1· 2 | 1 0) |

61 1 2 | 3·5 3 2 | 1·2 3 2 |
1.华 山 的 | 景 致 | 尽堪 也么
2.谁 家 的 | 少 年 | 好不 也么
3.那 里 的 | 神 仙 | 下九 也么
4.从 来 | 心 似 | 玉无 也么
6.即 将 | 娘 娘 | 令旨 也么

1 0 | 1 1 2 | 5 3 5 3 |
夸， | 左是 | 玉 女
乖， | 几乎 | 和 奴
霄， | 俊脸 | 好 象
瑕， | 今日 | 不 知
传， | 相从 | 即 刻







1 6　3 2 | 1　0 | 3 7　3 5 |

右　莲　花。　高　楼
撞　满　怀。　头　不
芙　蓉　苗。　美　娇
是　怎　么。　难　按
驾　云　还。　闷　恹

3/4 2 7　6 5 6 | 2/4 5　0 | 61 1　2 |

楞，　头　隔　着
抬，　斜　将
娇，　一　派
捺，　一　霎
恹，　九　天

3532　3532 | 1·2　3 2 | 1　0 |

星　辰　勾　一　搭，
俊　眼　看　将　来：
风　流　在　眉　梢。
心　绪　乱　如　麻。
仙　女　也　思　凡。

3 3　2 32 | 1·　2 | 3 3　2 32 |

摸着　南天　门，　邻着　玉皇
上面　看模　样，　下面　看绣
身子　软窈　窕，　一捏　杨柳
他若　人间　找，　那里　问奴
夫人　头里　走，　彩鸾　在后



1~	0	6 1	3 7	7 6	5 6
家。		在山	头	越	觉着
鞋；		看着	奴	象	似
腰，		走将	来	看	着她
家，		问遏	遏	也	是
边，		上东	来	懒	见

1 3	5 6	3·2	1	1 1	2
天	还	大，		斧劈	
心	里	爱，		回头	
影	也	俏。		蝴蝶	
胡	占	卦。		他若	是
娘	娘	面。		身子	

3·5	3 2	1·2	3 2	1~	0
皱	来	石	头	佳，	
走	走	又	徘	徊，	
儿	被	狂	风	飘，	
相	思	病	转	加，	
虽	是	在	云	天，	

3 3	2 3	2 3	2 5	3/4 3 2 1	· 2
山根	就象	大批	麻来	我的天	呀
颠倒	神思	脚步儿	歪来	我的天	呀
花枝	趁月	影儿	摇来	我的天	呀
分明	是奴	害了	他来	我的天	呀
心儿	却是	在人	间来	我的天	呀







2/4 1 0 | 6161 3 7 | 7 6 5 6 |
咳 描画 难， 真 正是
咳 害相 思， 他 定把
咳 引掉 魂， 教 人把
咳 牵挂 人， 好 教人
咳 乱心 思， 喑 把

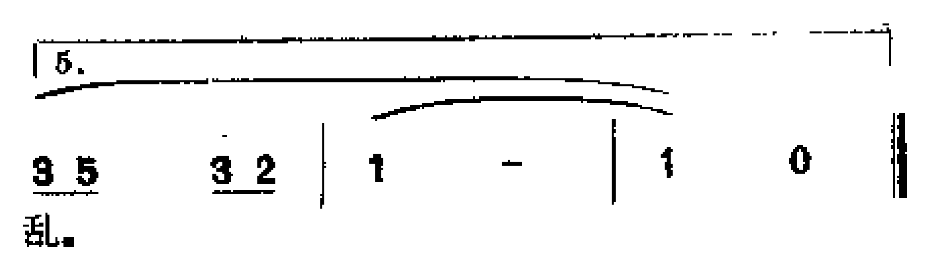
1 3 5 6 | 3·2 1 | 6161 3 7 |
难 描 画， 描画 难，
相 思 害， 害相 思，
魂 引 掉， 引掉 魂，
心 牵 挂， 牵挂 人，
心 思 乱， 乱心 思，

7 6 5 6 | 1 3 5 6 | [1.2.3.4.] 3·2 1 |
真 正是 难 描 画。
他 定把 相 思 害。
教 人把 魂 引 掉。
好 教人 心 牵 挂。
喑 把 心 思

(6·1 1 3 | 5 6 3 2 | 1 · 2 | 1 0):|







蒲文琪唱　牟仁均记

耍孩儿

（《磨难曲》第一回《百姓逃难》）

1 = B $\frac{4}{4}$

淄博
汉族

稍慢　悲痛地

(5 1̇ 6 5 3 5 3 2 | 1 5 2 3 5 3 2 |

1· 2 3 5 6 1̇) | 2̇ 2̇ 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ |

1.不 下 雨
2.大 家 去
3.起 了 本
4.飘 一 扇

1̇ 5 6 1̇ 7 | 3 6 3 3 6 5 |

正 一 年 咴，
告 上 台，
按 庄 村，
棍 一 条，





5 3　2　3 2　i | i∨3　2　7 6　5 6 |

5　-　-　- | 6　3　6　6 |

旱　下　去　呀
他　虽　然　呀
照　地　亩　呀
拿　起　来　呀

3　6　3　- | 2·5　3 2　1　- |

二　尺　干，
把　官　差，
赦　三　分，
先　害　臊，

6i 6　5　6　5 6 | i 3　5 6　5 6　i |

一粒　麦　子　何　曾　见！
那眼　睛没　长在　额　颅　盖。
有灾　无　灾　全　不　论，
这饭　可　是　怎　么　要？

i∨3　2·7 6　5 6 | 5∨i　6 5　3 5　3 2 |

1∨5　2　3 5　3 2 | 1　-　-　- |



6 6 3 6 | 6 5 #4 3 |

六 月 才 把 谷 来 种，
满 坡 一 片 皆 红 地，
都 着 蚂 蚱 吃了 个 净，
祖 宗 留 下 几 亩 地，

2·5 3 2 1 - | 2 2 #1 2 6 3 2 |

蚂蚱 吃
只有 几
何曾 一
只望 儿

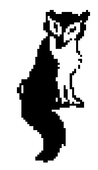
1 5 6 1 7 | 3 6 3 3 2 6 5 |

了 地 平 川，
棵 蜀 秫 稭，
点 受 皇 恩，
孙 守 的 牢，

5 3 2 3 2 1 | 1V3 2 7 6 5 6 |

5V1 6 5 3 5 3 2 | 1V5 2 3 5 3 2 |





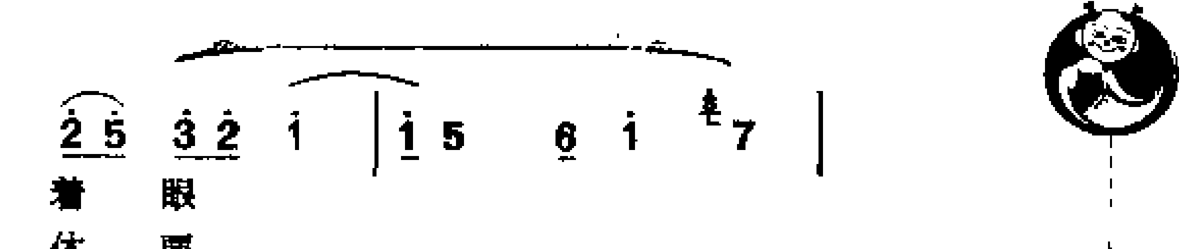
1 - - - | 61 6 3 61 6·
好似 斑鸠
便说 蚂蚱
家中 器物
如今 避不的

1 3 5 6 5 6 1 | 1 3 2 7 6 5 6 |
跌 了 蛋。
不 为 害；
折 蹬 尽，
亲 朋 笑，

5 - - - | 3 6 6 3 6 6 |
老婆 孩一 齐
还说 有八 分
还要 去按 限
遇着 这铺 囊

6 3 6 6 #4 3 | 2·5 3·2 1 |
挨 饿，
年 景，
比 较，
物 件，





瞪着眼
都休要
三十板
一旦把

3 3 6 3 3 3 6 5 | 5 3 2 3 2 1 |

乱叫皇天。
妄想成灾。
打的发昏。
坟墓全抛。

1ᵛ3 2 7 6 5 6 | 5ᵛ1 6 5 3 5 3 2 |

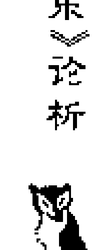
1ᵛ5 2 3 5 3 2 | 1 - - - ‖

蒲英瑞唱　牟仁均记录整理

哭皇天

1=A 2/4 （《富贵神仙》第十一回《凶信讹传》）　淄博 汉族

(6 5 6 | 1 - | 3 5 2 1 |





6 5 1 6 | 5 -) | 3 5 3 2 |
1.咧 溜子
2.人家 都

3 2 1 | 1 3 2 1 | 1 6 5 |
喇， 喇 溜子 咧，
把 元 宵 闹，

5 5 0 6 | 1 0 | 3 2 1 |
看看 来 到
俺家 闭 户

6 5 1 6 | 5 - | 5 6 1 |
新 年 齐； 新年 齐，
泪 恓 恓。 嗨 嗨

1 3 2 1 | 6 5 | 6 5 3 |
正月 里 正 惨 凄，
我的 哥 哥 哟！

5 0 5 6 | 1 0 | 3 2 1 |
千 里 存 亡
嗨 我的 皇 天

5 6 1 |1. 1 6 5 :‖2. 1 6 5 ‖
未 可 知。 哟！
哥 哥

蒲英瑞唱 牟仁均记





玉 娥 郎

1＝G $\frac{4}{4}$ （《磨难曲》第十二回《闻唱思家》） 酒 博 汉 族

（ 6 3 2 6 1 5 6561 | 5 － － － ） |

[1. 3 － － － | 5 － － － |
1.正 月

6 － － － | [2.3.4. 353 535 6 － |
里 2.四 月 里
3.七 月 里
4.十 月 里

3 6 5 3 5 1 2 | 1 － 7 6 5 6 |
梅 花 娇， 春 雪
小 麦 黄， 稻 插
到 秋 间， 听 寒
天 气 寒， 觉 衣





1· 23	-	5·6 56	i2 i6
飘，		又	见
秧，		困	人
蝉，		梧	叶
单，		鸿	雁

5i 65	3·5 3	2 -	35 32
春	光	上	柳
天	气	日	初
飘	飘	下	井
行	行	尽	向

51 23 1 -	70	20	76	56
条，	家	家	闹	元
长，	紫	燕	上	雕
栏，	十	五	是	中
南，	正	是	雨	涟

1· 23 1 -	20	30	76	56
宵，	走	冰	又	过
梁，	黄	莺	啭	绿
元，	家	家	祭	祖
涟，	又	见	雪	满

1· 23 1 -	32	52	3	30
桥；	他	乡	人	
柳；	这	时	节	
先；	他	乡	人	
天；	北	风	起	





5 6··1 5 ⁵⁶7 | 6 ¹6 0 6 3 2 6 |

也 跟 着 呀是 走 一

又 不 热 呀是 又 不

舍 坟 墓 呀是 好 心

冻 手 脚 呀是 冷 难

1 5 61 5 — | 6 1 5 6 ¹6 0 |

遭， 他 乡 人

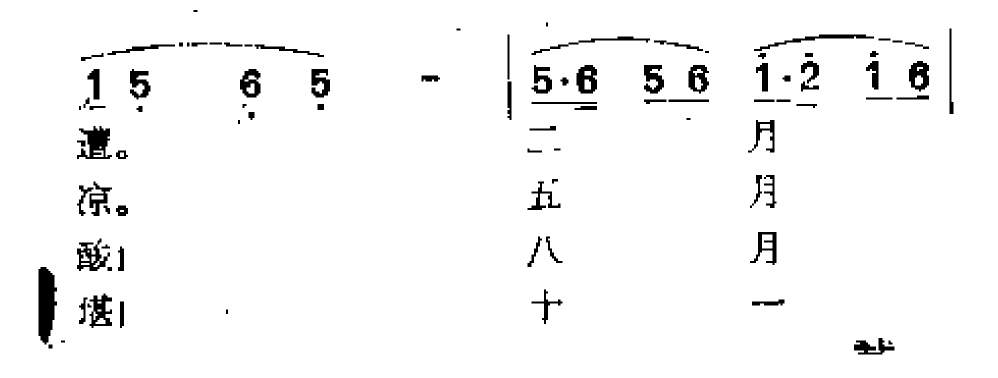
凉， 这 时 节

酸， 他 乡 人

堪， 北 风 起

5 6··1 5 ⁵7 | 6 ¹6 0 6 3 2 6 |

也 跟 着 呀是 走 一







5·1 6 5 3535 3 | 2 - 3 5 3 2 |

初 二 是 花
五 日 是 端
中 秋 白 露
月 里 难 上

5 1 23 1 - | 7 6 5 6 1· 23 |

朝， 冻 初 消，
阳， 角 黍 香，
寒， 蛩 声 喧，
难， 河 腹 坚，

1 - 2 3 5 | 7 6 5 6 1· 23 |

榆 钱 绽 树 梢，
艾 虎 挂 门 旁，
人 家 妻 子 欢，
日 色 冷 惨 惨，

1 - 2 0 3 | 7 6 5 6 1· 23 |

春 风 鸟 梦 遥，
葡 萄 酒 满 觞，
月 圆 人 也 圆，
火 炉 不 教 寒，





1 - 3 52 | 3 3 5·6 56 |

不 觉 得 三

又 早 是 六

那 堪 这 在

爱 风 霜 又

1·2 16 51 65 | 3 - 2 - |

月 清 明 又

月 入 伏 热

他 乡 又到 九

捱 到 了 腊

3·5 32 51 23 | 1 - 70 70 |

来 到， 杏 谢

难 当， 荷 花

月 天， 山 头

月 天， 岁 尽

76 56 1· 23 | 1 - 20 3 |

放 红 桃， 坟 头

满 池 塘， 暖 水

列 酒 筵， 菊 花

又 冬 残， 行 人





76 56 1· 23 | 1 - 3 52 |

把 纸 绕， 可 怜
戏 鸳 鸯， 可 怜
插 鬓 边， 可 怜
都 回 还， 可 怜

3 30 5 6··1 | 5 70 6 60 |

俺 望 家 乡 呀是 万
俺 抛妻 离 子 呀是 在
俺 远 游 人 呀是 形
俺 见 人 家 呀是 过

63 26 15 61 | 5 - 5 52 |

里 遥， 可 怜
他 乡， 可 怜
影 单， 可 怜
新 年， 可 怜

3 30 5 6··1 | 5 7·0 6 6 |

俺 望 家 乡 呀是 万
俺 抛妻 离 子 呀是 在
俺 远 游 人 呀是 形
俺 见 人 家 呀是 过





第八章　民俗学家蒲松龄的广阔视野

第一节　民俗学和蒲松龄的民俗宝库

民俗学的范围很广，英语 folk lore（民俗学）这个词，包含一切“人民的知识”、“人民的文化和智慧”的意味。举凡一切人民生活习俗、社会组织、政治观念、经济制度、衣食住行、宗教信仰、魔术、占卜、禁忌、厌胜、祭祀礼仪、婚丧嫁娶、岁时节令、民间文艺都属于民俗学范畴。

民俗学在世界范围内被当作一门科学来研究，虽然只有百余年的历史①，但在我国文献上，早就有这方面丰富的记载，并有关于民俗文化的专著了，如先秦的《礼记》、《山海经》，汉代的《风俗通义》，六朝的《风土记》（已佚）、《荆楚岁时记》等等。

民俗在我国历史上，也常称为风俗。因此，研究风俗或土俗的学问也叫风俗学、土俗学、民俗学或民俗文化学。我国自古关于风俗，就有许多解释，至今仍有参考价值。《说文》：“俗，习也。”风，从自然之风的引申义讲，可以训为放逸、传播、流俗、教化诸义。所以典籍上认为“闻其声而知其风”②，“随其趋舍之情欲，谓之俗”③，应该“移风易俗”。或者说：“上行下效谓之风，众心安之谓之俗。”④。

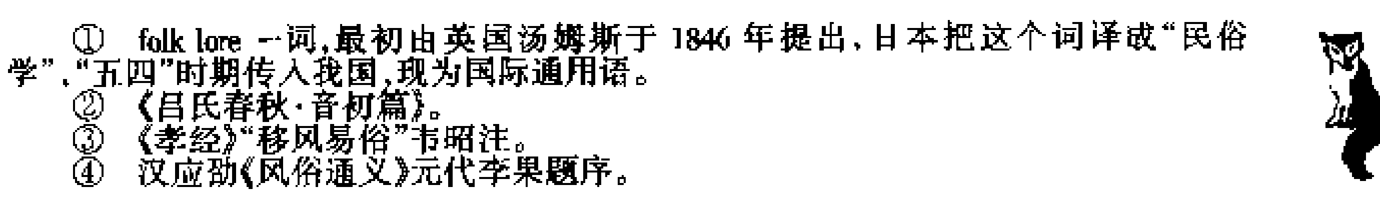
① folk lore 一词，最初由英国汤姆斯于 1846 年提出，日本把这个词译成“民俗学”，“五四”时期传入我国，现为国际通用语。

② 《吕氏春秋·音初篇》。

③ 《孝经》“移风易俗”韦昭注。

④ 汉应劭《风俗通义》元代李果题序。







研究风俗史的人早已注意此点，认为“至有人类，则渐有群，而其群之多数人之性情、嗜好、言语、习惯，常以累月经年，不知不觉，相演相嬗，成为一种之风俗。”① 民间习俗既已成风变俗，就有一定的群众性、历史性、稳定性和变异性(后两者是辩证的统一关系)。因此在社会学上，民俗是指多数人之精神的一致的表现。它既反映人民的经济生活，也是一种意识形态，一种人民心理，是每个民族一定时期经济基础的复杂、综合的表现。因此，民俗虽不是法律，但它历时久远，型为定式，足以约束个人或集团的行为，能够支配社会上(特别是古代)的实际生活，影响至巨。每个民族都有自己丰富多彩的独特的民俗遗产，反映出历史发展的足迹。

在蒲松龄浩繁的著作——包括《聊斋志异》、聊斋俚曲及全部诗文杂著中，广泛地反映了明清时期的社会制度、风土人情、博物知识及民间习俗、信仰、民间游艺等等，是研究蒲氏思想及明清文化史的重要资料。

从民俗学角度研究蒲松龄的全部著作，我们不禁会惊叹这是一座色彩斑斓的民俗小宝库。能够发现蒲松龄从写作内容到工作方法，不只是一位伟大的文学家，也是一位博学多识，深入民间的民俗学家。他的许多著作中的丰富的民俗资料，对于民俗的见解和移风易俗的主张，雄辩地说明了蒲氏著作在民俗学上的重要意义。

第二节 《聊斋志异》中所反映的民间信仰

一、北方信狐和南方的淫祀

《聊斋志异》的通俗异名曰《鬼狐传》，因其题材大部分是以北



① 张亮采《中国风俗史》“序例”。

方俗信鬼狐的民俗传说为基础的。如《捉鬼射狐》、《狐祟》、《遵化署狐》、《伏狐》、《狐入瓶》、《狐妾》、《狐谐》等等，主要都是民间制鬼狐或与狐为友的趣闻。这正是民间信仰的内容。我国同世界各民族一样，鬼神观念自远古即已产生；关于狐的传说，也由来已久。《说文》：“狐，妖兽也，鬼所乘之。”而典籍上最早的狐的记载，见于公元前10世纪左右的《易经》和传为大禹、伯益所作的《山海经》。无论所谓“田获三狐，得黄矢贞吉[①]”，还是出现《九尾狐》[②]，在古人观念中，都是贞吉祥瑞的象征。《史记》所记陈胜、吴广夜聚士卒在丛祠篝火旁假作狐鸣呼曰：“大楚兴，陈胜王。”就是农民起义领袖利用民俗信狐的心理威慑众人，伪作天命所归，策动农民造反的记载。魏晋以后狐的传说已正式列为志怪小说的重要内容。正如《太平广记》引《玄中记》所概括的：“狐五十岁，能变化为妇人，百岁为美女，为神巫，或为丈夫与女人交接，能知千里外事，善蛊魅，使人迷惑失智；千岁[③] 即与天通，为天狐。”这大约就是《聊斋志异》中“狐仙皆国色”、“容光艳艳”或“随人现化”的来源。《搜神记》中更记载了陈斐放狐得恩报，狐之去来有“赤光如电”，这大约就是后世狐狸炼丹的早期传说。看来有关狐狸灵异，可以“使人迷惑失智”等等的民俗传说，此时已基本形成。这是和汉魏以来志怪小说盛行有关。

民间信狐之风，至唐而益盛。唐人张鷟《朝野佥载》中《狐神》条说：“唐初以来，百姓多事狐神，房中祭祀以乞恩，食饮与人同之，事者非一主。当时有谚曰：‘无狐魅，不成村’。”《太平广记》收录宋以前有代表性的狐狸传说近百条，有的已发展成小说规模（如《任



① 《周易》解卦辞：“九二田获三狐，得黄矢贞吉。”引者按：这很可能是最早猎狐的记事。后作为卦辞吉卜的。

② 《山海经·海外东经》：“青丘国……其狐四足九尾。”又《大荒东经》：“有青丘之国，有狐九尾。”郭璞云：“太平则出而为瑞也。”

③ 《封神演义》中的妲己即被写成“千岁狐”变的。





氏》)。至明清之际,民间的胡仙堂更遍及北方农村,见于文人笔记的鬼狐故事,不可胜数。到杰出的小说家蒲松龄笔下,我国鬼狐故事可说是到了登峰造极时代。《聊斋志异》中的鬼狐故事约200余篇,只狐的故事就有82篇之多,大部分已发展成结构完整、形象鲜明的短篇小说。如前所述,各种狐女典型所达到的高度,也是前所没有的。只就其间带有民俗原始形态的传说而论,大体不外狐助人,狐祟人;好人得报,坏人得惩;有信狐之灵异,也有反对迷信,伏狐除狐的传说,后者常常是主要的方面。可见对故事来源,作者也是有选择的。总之,可以看出蒲松龄要通过这些鬼狐故事,说明某种道理,不论信狐或除狐,其中心意思,大体在于说明"邪怪之物,惟德可以已之"。有正气则有威慑力量,狐亦惧之;反之,不逞之徒,则难免为狐所揶揄。更大量的是写狐与人为友,或寄寓某种思想。如写狐与人交友,促膝欢饮,患难相助。狐先知,叫他的朋友种麦则麦收,种谷则谷收。呼友人之妻为嫂,视其子为己子(《酒友》);或借狐女喜笑怒骂,敢于说出封建社会妇女所不敢说的话,做封建社会妇女所不敢做的事(如恋爱自由);《汾州狐》还谈到狐是不能过河的民俗[①],但为了送情人离去,特向河神请示渡河,作十日之依随,充满人情味。而《丑狐》却无情地鞭笞了穆生明知其狐而丑,但见金而喜从之,后竟背狐之德,因遭惨报。凡此种种,都在于写爱狐以情,止狐以德,斗狐以智,宣扬民俗信仰中的惩恶扬善思想。

作者除重点写北俗信狐之外,也写了南俗信奉五通神和青蛙神的情况。《五通》中说:"南有五通,犹北之有狐也。然北方狐祟尚百计驱遣之,至于江浙五通,民家有美妇,辄被淫沾,父母兄弟,皆莫敢息,为害尤烈。"他写了会稽万生为两家除害,最后所救女子



---

① 《风俗通义》第二《正失·宋均令虎渡江》载俚语"狐欲渡河,无奈尾何"。因狐尾长,怕濡湿,狐又狡猾多疑,故不敢过河。



感而嫁之的故事。另一篇的五通，则被婢女宫之，也都是反映人民与“民间淫祀”的陋俗作斗争的故事。

据说五通神原是代表金木水火土五位神灵，或曰原是兄弟五人，唐末已有香火（庙号“五通”或曰“五圣”），唐以后堕落为专门奸污妇女的坏分子的。《夷坚志》及《武林旧闻录》有简单记载。更普遍的说法，认为浙江所祀五通乃明太祖伐陈友谅阵亡士卒，诏令五人一队，得受香火。明田艺蘅《留青日札》云：“五圣即五通也，或谓明太祖定天下封功臣，梦阵亡兵卒千万请恤，太祖许以五人为伍，处处血食。命江南家立尺五小庙，俗称五圣堂。”清代一些有为的循吏都积极抵制过这种陋习，如江宁巡抚汤斌，就多次提倡毁淫祠。[1] 蒲松龄的《五通》很好地配合了这种破除迷信，移风易俗的有益活动。

作者在《青蛙神》中写到了江汉之间俗信青蛙的情景：“江汉之间，俗事蛙神最虔，祠中不知几百千万，有大如笼者，或犯神怒，家中辄有异兆：蛙游几榻，甚或攀缘滑壁，不得堕，其状不一。此家当凶，人则大恐，斩牲禳之，神喜则已。”有时青蛙神竟“托诸巫以为言”，喜怒凭巫的传达。蒲松龄采集这些资料写了青蛙神嫁女于人间所引起的矛盾，以及民间托巫言强募，以惩吝者的故事。这使我们想到，祀青蛙神或为江汉一带奉青蛙为图腾的民族遗风的残留，这大约也和尼泊尔及印度教徒崇拜神牛，不使牛，不杀牛，一任神牛践踏庄稼为害人民的风俗一样，是一种动物崇拜。

在另一些青蛙神的材料中，也反映出淫祀的内容。如《关圣全书》中就记载：东莞张氏女，自幼奉祀关帝，出嫁时也供关帝像于堂上，而“婿家素奉妖神，曰：赖肚元，盖虾蟆精。四世矣。每娶妇人门，其家令婿与妇异室，邪神淫焉。次日夫妇方合。否则遂有奇

① 《清史稿》列传五十二汤斌：“苏州城西上方山有五通神祠，凡数百年，远近奔走如骛。谚谓其山曰‘肉山’，其下石湖曰‘酒海’。少妇病，巫辄言五通将娶为妇，往往瘵死。斌收其偶像，木者焚之，土者沉之，并饬诸州县有类此者悉毁之，撤其材修学宫。教化大行，民皆悦服。”





祸。是夕,翁姑令妇独宿曰:'请先接赖公。'女无策,但呼关圣求庇而已。"果然危急时,"黑风吹过,见一男子入门,(关)帝提刀斩之"。这虽是张扬关帝神威,表现正神和邪神的斗争,也反映了闽粤一带过去是有所谓"赖肚元"的青蛙神为淫祀的。而且明显的反映在"初夜权"上。它和江汉一带的迷信青蛙神,江浙之信奉五通神都是南方的一种民间迷信。

二、魔术与禁忌

原始人或未开化民族,由于生产力水平低下,不能科学地认识自然,掌握自己的命运,总是把自然界想像为有一种超自然的力量,如恩格斯指出的:"一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映,在这种反映中,人间的力量采取了超人间的力量的形式。"① 人们在自然威力面前,在一种充满宗教情绪中想像出神、鬼、妖怪、精灵,把自然力加以形象化,给他们以灵魂和生命;并认为神和上帝具有超人的力量,可以支配着宇宙的一切。同时人们出于掌握自然或制服敌人的愿望,总是要采取一种神秘的方法去影响他们,于是产生了魔术、禁忌、占卜、祭祀等活动(职业的巫就是这种活动的执行者)。《聊斋志异》中有许多这方面的民俗表现。《疲龙》就是写琉球群岛航海人以米驱龙的习俗。我国有些地方(如沅湘一带)古时有饲龙习俗(往江中撒米,以求安全),渡江航海同样有很多禁忌。

魔术一般是根据类似或象征的原理制定的一种特异的法术,认为凡相类似而可以互为象征的事物,能在冥冥中互相影响,这在民俗学上叫作模仿的魔术。由于某种接触,使两件事物或局部和整体之间发生某种神秘的关系,这叫作传染的魔术或接触的魔



① 恩格斯《反杜林论》第311页,人民出版社1970年版。

术。[1]《聊斋志异》中《土偶》篇是写一个孀妇供奉一个土偶象征她的丈夫，每天喂食，尽心服侍。天长日久，土偶竟变为真人，并与之交合有子，为人嘲笑，而其子滴血于土偶，竟溶而入之。[2]《白莲教》教主以纸舟放水中，施以法术，象征真人之浮海，施术者自己竟可以远航千里。《阳武侯》中的薛禄之父少贫，牧牛于乡先生家，在牧场上"辄见蛇兔斗草莱中"(按：这象征龙虎斗，地处龙脉)，认为此地有风水，买了作坟地，后来果然后人发迹，出了侯爵，这都是利用象征的原理卜窀穸，也叫"堪舆"。凡此种种都是象征的魔术。民间习俗给病人招魂要用他穿过的内衣到外面去叫魂，然后才能领回病人的灵魂，使归本体。这就叫接触的魔术。



如果说魔术是想积极地达到什么目的，要做什么；禁忌则恰与它相反，是消极地制止人们不那样做，以避免不幸的结果。因此禁忌也是广义的魔术之一，它对人们的行动有过极大的约束力。占卜也是魔术的变形表现。大多根据象征的原理或语言的巧合，以卜休咎。《聊斋志异》中的《镜听》就是写"贫穷则父母不子"，受歧视的二儿媳，以"镜卜"得验的故事。"镜听"是古人于除夕或岁首以镜卜吉凶的习俗。其法是："除夕更深人静，或有祷灶请方，抱镜出门，窥听市人无意之言，以卜来岁休咎。"(《熙朝乐事》)、《月令粹编》、《瑯环记》等书都有大同小异的记载。

三、民间医药

"疾病与民间医药"也是民俗信仰内容之一，在蒲氏著作中同

---

① 参考林惠祥《人类文化学》第八章，商务印书馆出版。

② 民间有"滴血认亲"之说，认为嫡亲之间，滴血于死者之骨，入之即为血缘关系，否则不入。顾颉刚考证：滴血之说，恐自后汉时起，盛于齐梁之间，故有萧综发墓(认父)之事(见《梁书·豫章王综传》)。更早有记(汉)陈业滴血认兄事，见《太平广记》卷161。至唐代《琱玉集》引《同贤记》中所记孟姜女滴血认夫故事，已由血统关系发展为婚姻关系。至清，人与土偶之间亦用此法，更荒谬绝伦。民间这种滴血认亲的办法，虽属迷信，但欲从血液上寻找血缘关系的想法，有其合理因素。今用科学方法已能滴血认亲。








样得到广泛的反映。他关心人民并深通医理,晚年67岁时著有《药祟书》。今其书虽不传,但文集中尚留有一篇十分珍贵的《〈药祟书〉序》,是我们考察这位伟大作家在人民观、民俗医药方面的重要文献资料。《序》中说:

> 疾病,人之所时有也。山村之中,不惟无处可以问医,并无处可以市药。思集偏方,以备乡邻之急,志之不已,又取《本草纲目》缮写之,不取长方,不录贵药,检方后立遣村童,可以携取;但病有百端,而仅为四十部,殊觉荒率,而较之在《纲目》者,则差有涯岸可寻矣。偶有所苦,则开卷觅之,如某日病者,何鬼何祟,以黄白财送之云尔。

可见《药祟书》的编写目的,在于解决民间缺医少药的痛苦。虽在当时条件下不无迷信成分,但是主要是在搜集民间偏方基础上,参考医书认真制方行医,还是有一定科学实践根据的。而且搜集方剂相当全面,竟有40部之多。特别是"不取长方,不录贵药",根据农民实际生活水平,广集民间验方,以济乡邻之急,这种崇高的人道主义精神和他在文学作品中所反映的人民利益是完全一致的。至若科学医药与民间巫医并用,是当时科学不发达的必然结果。蒲松龄在理念上不是自觉的唯物论者,并不排斥鬼神迷信,所以药祟并行,一方面主张吃药治疗,一方面也以黄白之财,送鬼除祟。在《聊斋志异》中就记述了"民间有病,闺中以神卜,倩老巫击铁环单面鼓,婆娑作态"的"跳神"活动。《上仙》、《跳神》两篇写得最详细。前者是康熙二十二年作者在济南与高念东、高振美为高季文请巫看病时所见女巫设坛请狐仙治病的情景;后者从女巫束短裙系腰铃,用单面鼓跳神时的服饰、动作、神志写起,重点写祖宗受祭时神来时的神秘场面。这段文字和《清史稿》中祭神祀典相对



照，颇相似，都是重要而完整的民俗资料。“跳神”是北方祭祀神卜的主要方式。来源于满族古老宗教——萨满教的信仰。满族祭祀祖宗，卜筮吉凶，统用“跳神”，亦用于为人治病。通常巫医治病叫“跳大神”，似有别于一般祭祀祖宗的“跳神”。此项神卜活动虽北方蒙古族、达斡尔族、汉族都有，但似乎于满清人关后，才普遍流行于山东、华北一带，故蒲氏说“跳神”是“济俗”，这应是以后的事。这种迷信活动今天已近绝迹（尚未完全绝迹），作为一种祭祀神卜形式，在宗教史及民俗史上却有重要意义。



第三节　创作中所反映的政治观念及社会习俗

一、民俗心理与政治教化

人们的社会观念、政治制度、生活习惯及岁时节令等等，是民俗学范围的一个重要方面。人民心理、习俗、信仰，通常经过一定的传统文化社会观念表现出来，并被固定在一定的制度与生活习惯上。如远古时期对氏族的观念，封建社会里对宗法、政治、道德文化的要求，都有民间的传统形式。蒲松龄反对暴政，推崇仁政，他的政治理想和施政纲领在《循良政要》中说得十分清楚，如：重访察，制衙役，剪土豪，正矫枉之弊，禁牵连，杜流弊，禁衙役下乡，报里长，清漕弊，弭大盗，治小盗，禁赌博，清保甲，解逃人，禁轻生，速听断，禁奴死讼主等等。虽有些仍带有他出身阶级的偏见，但总的看来还是符合当时历史条件下儒家的清明政治理想的。同时在他大批揭露官府黑暗的作品如《王者》、《席方平》、《梦狼》、《胭脂》、《折狱》等，也都表现了这种政治思想，有的却是三界（天界、人界、地界）交通，鬼神登场的。蒲松龄写阴曹地府实是现实中黑暗官府









的折光反映。所以连阎王也是循私舞弊，大开后门，官官相护，残民以逞，并不都像一般传说中那样铁面无私。但也有一种超自然的力量，制约着这一切，所以有《阎罗薨》那样异常的死，或者像《潞令》那样立遭恶报。但在文学作品中用暗示或寓言的方法，说明某种社会观念或政治理想，是有它的民俗心理做根据的。如说"鬼狱渺茫，恶人每以自解，而不知昭昭之祸，即冥冥之罚"。(《僧孽》)统治阶级正是利用民间这种心理以说明"神道之不诬"，宣传神道设教思想。蒲松龄的剪土豪、清漕弊、制衙役、重访察等政治主张是从爱民角度出发(当然也是为了维护统治阶级的长远利益)，同时也把民俗观念，统一到神道设教上来。他揭露封建官府责打追比，强索民赋的苛政。他认为："议教化，不过出告示，县遵依了之，讲乡约何能亲至，劝农桑何能亲至，谁为恶人，谁为善人，何处风俗好，何处风俗坏，本县何暇及此，比较而已。方今有司之精神不足，而百姓之魂梦不宁，大半皆由于此。"(《钱粮比较说》)可见他十分重视民俗在教育人民方面的重要作用。甚至他利用神道设教的观点，在民俗信仰的基础上大写清官捕盗。《老龙舡户》就是写顺治时举人朱徽荫(名宏祚)任闽浙总督时所断水上商旅被害沉尸的无头冤案。故事说朱某"洁诚熏沐"，到城隍庙致祭，求城隍显灵帮助断案。结果梦中受到神的四句隐谜"鬓边垂雪，天际生云，水中漂木，壁上安门"的启示而真相大白。"垂雪者，老也；生云者，龙也；水上木为舡；壁上门为户。"龙津正是出事地点，"凶手岂非'老龙舡户'耶"？于是密受机谋，使人拿问了50余名驾舟者，结果不械而服。显然这是经过清官周密调查，得出的结论，却把它说成是城隍的暗示。实际调查，与民俗信仰相结合，用神道设教以治盗安民，这历来是循吏的工作方法。如《西门豹治邺》之沉巫，包文正之游阴夜审，《十五贯》、《胭脂》之破案，都是利用人们的民俗心理，以毒攻毒，倒不是什么木雕泥塑的城隍、土地、阎王起了什么作用。所





以异史氏曰："剖腹沉石，惨冤已甚，而木雕之有司，绝不少关痛痒，岂特粤东之暗无天日，或公至则鬼神效灵，覆盆俱照，何其异哉？"如谓神之有灵，为什么朱某未来之前，城隍没有灵效，单单在他身上显示出来呢？作者一提醒"何其异哉？"其令文大写城隍灵验的目的，也就昭然若揭了。

关于民间祀神活动，蒲松龄更有大量的描写和记录。他写过很多修庙建碑的文字，如文集中收录的《文昌碑记》、《关帝庙碑记》、《上村募修路序》、《圆山顶募修塑佛像序》、《王村三官阁募铸钟序》、《三皇庙建药王殿序》、《募建龙王庙序》等等，不下十五六种。《文昌碑记》详细记载了历代"文昌司命兆儒者祥"的信念和隆重典礼仪式，写每岁上丁，颁陈俎豆，主祭和赞礼循循而入，逡巡引拜的肃穆场面，都是难得的礼俗资料。《关帝庙碑记》更记述了民间祭祀关圣和三教合一思想：

> 故佛道中惟观自在，仙道中，惟纯阳子，神道中惟伏魔帝，此三圣愿力宏大，欲普渡三千世界，拔尽一切苦恼，以是故祥云宝马，常杂处人间，与人最近，而关圣者，为人捍患御灾，灵迹尤著。所以樵夫牧竖、婴儿妇女无不知其名，颂其德，奉其祠庙，福则祈之，患难则呼之。何以故？威灵之入于耳者久，功德之入于心者深也。

这里的"伏魔帝"，即指被神化了的关羽而言。在《三国志》里，关羽与刘备"恩若兄弟"，是忠于他那个统治集团的一员"虎将"。《三国演义》里说他"是个义重如山的人"，把他传奇化了，在民间深有影响。这里的关圣帝君，更完全以保护神的身份出现，和历史、民间传说与小说中的关羽就不尽相同了。很显然，这是经过民间信仰和统治者的神化过程，另有一番教化目的。









本来在唐代开元年间关羽不过是武庙(祠太公尚父——姜尚)里一员很不重要的配祀。[①]但到北宋末年,由于农民起义的不断发生,辽金人侵日益加剧,于是"武圣人"便应运而生。宋徽宗把他由原来的壮缪侯晋升为壮缪武安王,明末万历四十二年,加封为"三界魔伏大帝"[②]。崇祯在李自成攻城甚急时,也摆弄过请"伏魔帝""问国祚"[③] 的把戏。到清朝,把"伏魔帝"这种保护神的地位捧得更高了。康熙亲自题关帝庙匾额为"义气千秋",忠义、神武、灵佑、仁勇……关圣大帝头衔竟有二三十种。而宣传关帝的办法,也与宣传孔子不同,尽力使之神化道化和群众化。孔子只作为"万世师表"高高在上,供为圣人,关帝则是"祥云宝马,杂处人间"。用民俗观点加以"捍患御灾"的本领,且在宋以后增添了曹操赠与关羽大量金银实物供奉将他推崇为武财神,使之与群众生息利害相关,四时供奉不衰。

蒲松龄在《聊斋》及杂著中多次提到对关羽的崇拜,也与崇奉观音并提,如《北沈驻募修白衣阁、关帝庙疏》云:西州圣人,时游宇宙,南海大士,口洒慈悲,拔济群生,良非浅鲜!故瞥闻名号,则大众焚香,瞻仰威严,则五体投地。岂有强而然哉?诚以赤马青锋,覆庇民社;圣瓶杨柳,沾溉儿孙,深入人心,不能已已。

还有《代葛千总募修关帝庙序》,也写到"总以公喜雪不平,拔诸苦恼,故疾病则呼之。神在欤?否欤?未可知。顾瞻其上,瞩其左右,而眸炯炯,而髯修修,而巨刀铦铦,则神固洋洋焉矣。四海之广,无材不瓮,无城不祠宇,无一衢一巷不香火。苟非至圣大神,泽及后世,何以得此?"

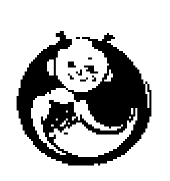
这些代人捉笔的实用文字虽非精心之作,也深刻地反映民间

---

① 《当阳县志》卷16《重修关陵碑记》:"武庙立自唐开元祀太公尚父,取名将十人为配,建中初颜真卿请以名将六十四人图形配享,帝始与焉。"
② (清)周广业、崔应榴纂辑《关帝事迹征信编》卷三。
③ 见《关圣全书》及《烈皇小识》等书,上书亦转载。



信仰之诚和作者对神的正确态度，很具有民俗文化史的意义。



二、乡谊风物与民俗节日

在蒲松龄的一些文章中，写乡谊民情的，特别是写淄川一带受灾情况，很值得重视，如《康熙四十三年记灾前篇》、《秋灾记略后篇》写淄川六郡大饥的凄惨景象。他写的《族谱序》欲力挽颓风、复归淳古，板正风俗，团结族人，至今有它的社会意义。

他的一呼一吸都是和故乡山东淄川柳泉的泥土粘着在一起的。这是他全部著作中感人至深的一个突出特色。如他在《募建龙王庙序》中对柳泉及神树的描写，就是幽深自如、逸趣盎然的民俗小品。

> 淄东七里许有柳泉。……水清以冽，味甘以芳，酿增酒旨，沦增茗香。……深丈许，水满而溢，穿甃石，濊濊出焉，故土人又名满井。泉涓涓自流、自溢、自波折，听呼者牛马之。其出也，汇者渊之，流者溪之，夏潦秋霖，客水相续，则泱泱然河矣。

然后他写河阴一条通往南北的大道，行人路过这里，都要在泉旁小憩，流连风景。“溽暑行人，望泉投止。”或饮或浴，领略这里的清风冷泉。作者情不自禁地说：“故乡山水，予蓬莱不易也。”其写泉旁古柳，更是奇幻莫测，硕大扶疏的神树使人产生敬慕之心：“泉傍柳大百围，为雨浸中空。”“泉最久，故其神最灵，每旸亢，远近舁柳辇驻其下，呼神者三，谷渊渊有应声；其声彻，雨则立澍（澍，注也，引者）。”这里的柳是神柳，泉是灵泉；天旱用柳做辇迎龙神，向泉水呼喊三声就下雨，这太神奇了。这种神奇的描写，不仅是“为邑中点景色”，也是乡民古远的民俗信仰。他使我们想到：正是这







里的甘泉雨露才哺育了像蒲松龄这样的伟大作家，也正是这个忠于祖国人民的儿子，才用如椽的大笔，写出了他故乡山川的灵秀和不朽的作品！先生取柳泉为号，其意深矣！

蒲松龄吸吮故乡甘泉，还把齐鲁朴厚的民风，通过多种形式介绍出来。关于节日的描写就是一个重要方面。民俗节日活动，大多具有悠久的历史，而且有着浓厚的地方色彩和民族特点。

如二月二日在山东一带有竞制煎饼的习俗，蒲松龄为此写了一篇《煎饼赋》。此赋一反赋体以宫室苑囿，声色犬马为内容，而以煎饼为题，实为文学史所罕见。作者序中写道："独煎饼则合米豆为之，齐人以代面食，二月二日尤竞之；是时荐新葱，富者夹半咸肉，比户皆然。昔惟北齐主与石动筩有'卒律葛答'之谜，而他不概见，岂非自古及今，唯齐有之欤？"这是说，在1500年前的南北朝时期就有煎饼的制做了。这个典故出自隋代侯白《启颜录》，其中记载了齐高祖和他的近臣以煎饼为谜的故事：

> 北齐高祖尝宴近臣为乐。高祖曰："我与汝等作谜，可共射之：'卒律葛答'。"诸人皆射不得。或云是髅子箭。高祖曰："非也。"石动筩云："臣已射得。"高祖曰："是何物？"动筩对曰："是煎饼。"高祖笑曰："动筩射着是也。"①

这是从吃煎饼时的咬嚼声猜得谜底，谜语并不高明，但可见古时齐地民俗之一斑。

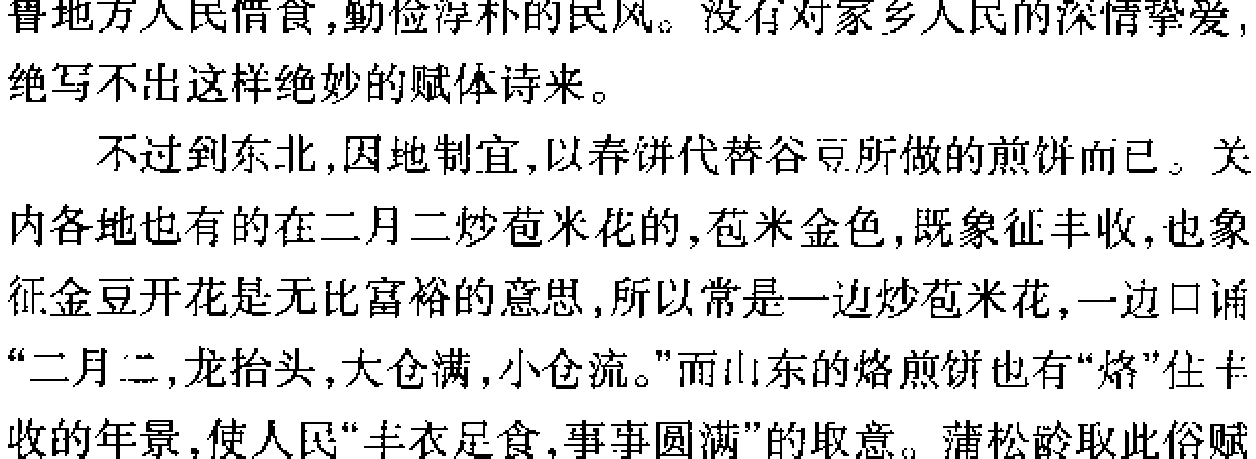
"二月二，龙抬头"，在北方逢此日，主妇早起把灶堂的草木灰扒到簸箕里，一路撒灰到井口，绘成一条蜿蜒的长龙，再围成一个大圆圈，在其中撒上五谷，谓之填仓，以祈丰年。祭龙或祭谷神是



① 《太平广记》卷247。



我国自古相沿的习俗。此日东北地区俗吃猪头（大约取猪头祭龙头之意），同时吃春饼（一种面制的两合一的薄饼），其中卷上各种肉类、炒菜、葱丝等，和山东的煎饼卷新葱、咸肉相差无几。当然山东节日吃食更带有齐鲁风味。特别是蒲松龄写煎饼之制作："一翻手而覆手，作十百于俄顷。"煎饼之形状、色泽："圆如望月，大如铜钲，薄似剡溪之纸，色似黄鹤之翎。"野老食之，"朵双颐，据墙次，咤咤怅怅，鲸吞任意，左持巨卷，右拾遗坠"。锦衣公子，易以美食。"野老忾然，掉头不易"。真是充满感情，富有地方色调的农村风俗画。既写出灾年之后，二麦欠收，民生之不易，也形象地描写出齐鲁地方人民惜食，勤俭淳朴的民风。没有对家乡人民的深情挚爱，绝写不出这样绝妙的赋体诗来。



不过到东北，因地制宜，以春饼代替谷豆所做的煎饼而已。关内各地也有的在二月二炒苞米花的，苞米金色，既象征丰收，也象征金豆开花是无比富裕的意思，所以常是一边炒苞米花，一边口诵"二月二，龙抬头，大仓满，小仓流。"而山东的烙煎饼也有"烙"住丰收的年景，使人民"丰衣足食，事事圆满"的取意。蒲松龄取此俗赋之，可见他对桑梓故俗的深厚情愫。

在描写节日的作品中，特别值得推崇的是《聊斋志异》中的《晚霞》。《晚霞》是以吴越间端午节龙舟之戏为背景，透过阶级关系来写民俗的：

> 五月五日，吴越间有斗龙之戏，刳木为龙，绘鳞甲，饰以金碧；上为雕甍朱槛；帆旌皆以锦绣，舟末为龙尾，高丈余；以布索引木板下垂，有童坐板上，颠倒滚跌，作诸巧剧。下临江水，险危欲堕。故其购置是童也，先以金啗其父母，预调驯之，堕水而死，勿悔也。吴门则载美妓，较不同耳。镇江有蒋氏童阿端，方七岁，便捷奇巧，莫能过，声价益起，十六岁犹用之，至金






山下，堕水死。……晚霞则为溺水之妓。

竞渡之戏起自屈原自沉，土人驰舟相救的传说，由来已久。[1]后世越演越繁。《晚霞》之记述，铺排华丽，技艺超绝，深刻说明剥削阶级声色之娱，是以民间儿女的生命为代价的，因此它深化了爱情主题的社会意义。至于篇中所涉及的龙宫的习俗："凡鬼衣龙宫衣，七七魂魄坚凝"，和生人一样；或者"得龙角胶可以续骨节而生肌肤"的传说；王欲夺晚霞，二人见王"自陈夫妻皆鬼，验之无影而信"。以及晚霞以龟溺毁容得自保的说法，都是有趣的民俗知识的活用。

其他如《褚遂良》篇写到"值端阳，饮酒高会"。《放蝶》中写"元夕燃放烟花爆竹"。写仕女的邀会也都在节日：《婴宁》是在上元"遨闾眺瞩"，《阿宝》是在清明踏青时被孙子楚追逐，以致离魂。《思作筵》、《颠道人》都谈到重阳节茱萸会载酒登高。许多篇章谈到中秋不归时主人的岑寂无偶，无处不表现出"每逢佳节倍思亲"的人情味。

在聊斋俚曲中也有几种关于十二月唱词、四季调中谈到各种节日习俗。如《学究自嘲》中的《叠断桥》，《磨难曲》中的"闻唱思家"（十二回），"凶信讹传"（二十二回）的《十二月哭皇天》等唱段中，从正月闹元宵，二月是花朝，三月是清明，五月五，七月七，八月十五，九月九，十月初一，一直到大年除夕，都有细致描写。而《除夕祭穷神文》更是妙趣横生，对穷神百般揶揄。其他如《偷桃》之写春节"演春"的幻术，《口技》之写民间精彩的相声表演，更足以说明当时城市繁荣，民间游艺高度发展的情况，给民间曲艺的研究提供了重要资料。



① 见《荆楚岁时记》及《隋书·地理志》。



三、婚丧礼俗的描写

自古以来婚丧礼俗就是人民百姓生活中的头等大事，取为《聊斋》描写题材者亦最为丰富多彩，有的直可以作为民俗典型史料看待。前面在俚曲《琴瑟乐》中曾重点讲过。兹再从《聊斋》某些篇章中摘论之。蒲松龄写男女爱情有的不通媒，无婚姻形式，自是一种常见的婚姻自由、个性解放写照，也有的两性相爱的结合是通过传统"六礼"婚俗形式来描写的。如自倩媒的篇章有《娇娜》、《梅女》、《阿绣》，纳采有《细柳》、《仇大娘》、《王桂菴》，问名有《梅女》、《寄生》奠雁纳征随处可见。亲迎最有名的篇章是《寄生》和《姊妹易嫁》，涉及婚俗描写的繁简皆计至少有数十篇。许多婚俗描写生动活泼，人物形象跃然纸上。如《姊妹易嫁》写亲迎、催妆，"新郎入宴，彩舆在门"，姊嫌贫不嫁，妹代嫁之，父母之急，姊妹性格人品之悬殊，都在婚嫁礼仪进行中生动紧凑地表现出来。而《莲花公主》写贵族神仙嫁女之排场，竟有"数十宫女扶拥公主上轿，红锦覆首，凌波微步，挽上氍毹，与生交拜成礼。"有的作品还写到了离婚(《吕无病》、《珊瑚》)和复婚(《吕无病》)。

《王桂菴》与《寄生》父子两代之良缘"皆以梦成"。其传奇情节之主旨在于写男女主人公之"奇情"，但却通过"六礼"程序隆重成礼，以正名分。大名世家子王桂菴南游泊舟江岸，见舟人之女芸娘，"绣履其中，风姿韵绝"，掷金钏以动之，又梦中见之，依梦中景象得见女，历诉思慕之情，女告之"'倩冰委禽'计无不通，若望以非礼成耦，则用心左矣。"且告以姓名，父字。桂菴谒其文"自道家阀，兼纳百金为聘"，犹未许，展转求诣徐太仆为媒，乃得允婚。""后假太仆之家亲迎成礼。"婚后以戏言，芸娘投江。被救，生子寄生名王孙，以襁褓认父谓有夙惠，亦是情种，非表姐不娶，而其姑父郑某以中表为嫌(忌讳表亲之间结亲)拒之，无奈媒婆为求张家女五可，娶



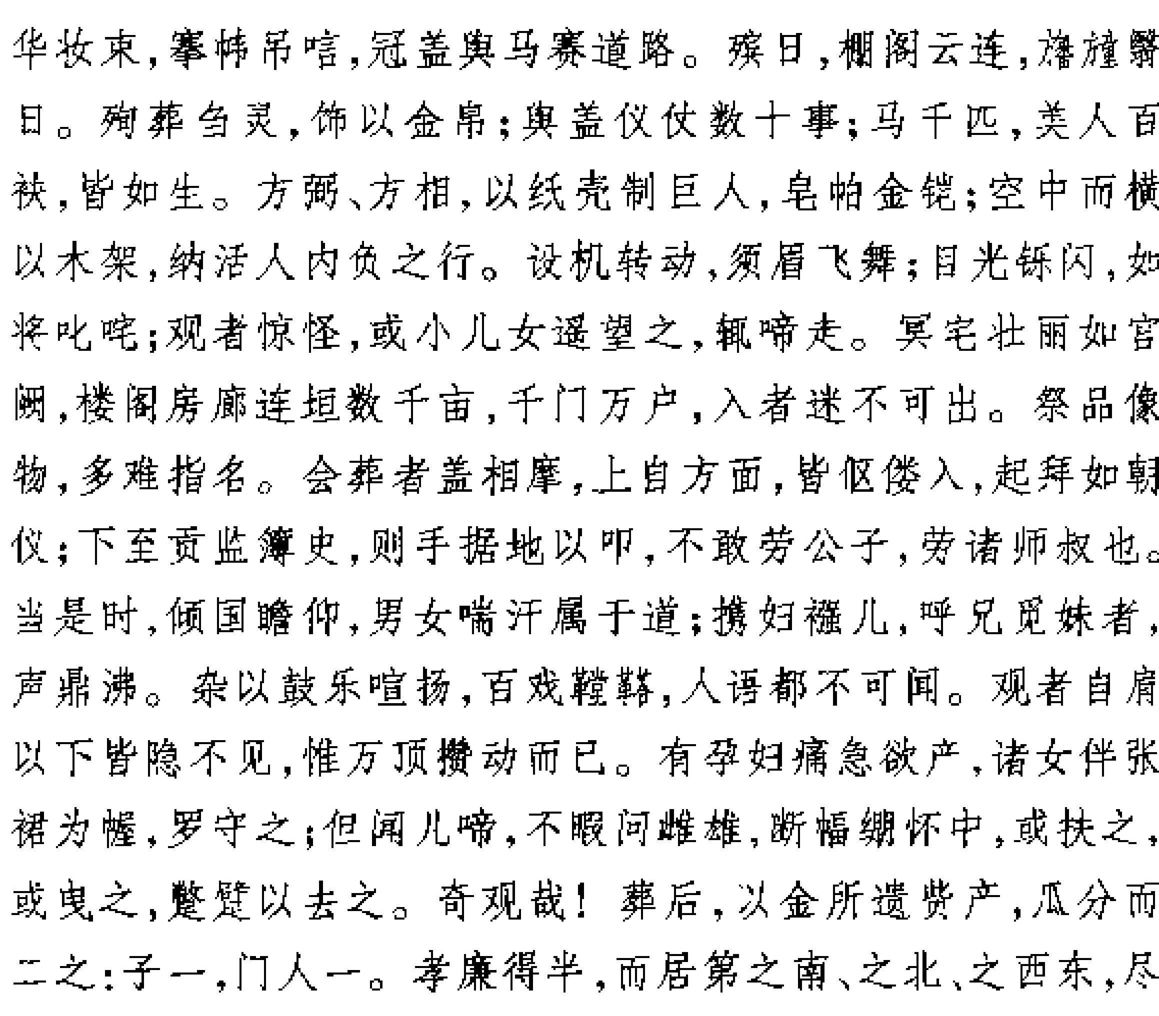



时却被姑母纳女轿中先登王门，成其好事。“以红氍贴地而入，时鼓乐已集，从仆叱令吹擂，一时人声沸聒。王孙奔视，则女子以红帕蒙首。骇极，欲奔，郑仆夹扶便令交拜。……二媪扶女，径坐青庐。始知其闺秀（表姐）也”。王家遣仆告张欲断婚事，而张五可不许，曰：“彼虽先至未受雁采，”不合于礼，父遂以舆马送五可至，因另设青帐于别室。”二女争夫：一个是争先正式拜堂成亲，造成既成事实，一个是以先受彩礼为合法夫妻，都是从婚俗上写纠葛，正名分，着重写了婚仪在婚姻关系上的法律效应和媒媪的智慧及热情，著名喜剧演员赵丽蓉所塑造的《花为媒》中鲜活的阮妈形象即《聊斋》戏《寄生》的发展。

《聊斋》作品中述及葬事者亦不少，有停灵者（如《尸变》、《叶生》），有卜葬者（卜窀穸），有大出丧者，如《金和尚》，皆生动地反映了明清当时丧葬风俗。又如《尸变》写四人求宿店家，适店家子妇新丧停尸在室：“入其庐，灯昏案上；案后有搭帐衣，纸衾覆逝者。”《金生色》中写丧夫之女“缞绖之中，不忘涂泽”非妇道也。《堪舆》中写兄弟二人为父卜葬，招术士问之，“各得牛眼地，并营寿域”此言封侯，彼云拜相。争持不下，“委柩路侧，因止不葬。”积多年，兄弟相继死去，嫂与娣始合谋，力破前人水火之议，另择新地葬之，家中亦出了一名武士，故“异史氏”及评者皆批评癖好“青鸟之术”迷信风水“则痴矣”，况负气相争委柩路侧，亦有违孝道，这样的人怎么配谈“以地理福儿孙”呢？这类篇章包括《金和尚》那样大肆挥霍的大出丧的揭露，都具有强烈的批判精神。但于其中可以全面地领会中国葬俗文化积层之深厚，是难得的珍贵民俗史料，兹概要录之，以见一斑：



> 无何，太公僧薨。孝廉缞绖卧苫块，北面称孤；诸门人释杖满床榻；而灵帏后嘤嘤细泣，惟孝廉夫人一而已。士大夫咸


华妆束，搴帏吊唁，冠盖舆马塞道路。殡日，棚阁云连，幢幡翳日。殉葬刍灵，饰以金帛；舆盖仪仗数十事；马千匹，美人百袂，皆如生。方弼、方相，以纸壳制巨人，皂帕金铠；空中而横以木架，纳活人内负之行。设机转动，须眉飞舞；目光铄闪，如将叱咤；观者惊怪，或小儿女遥望之，辄啼走。冥宅壮丽如宫阙，楼阁房廊连垣数千亩，千门万户，入者迷不可出。祭品像物，多难指名。会葬者盖相摩，上自方面，皆伛偻入，起拜如朝仪；下至贡监簿史，则手据地以叩，不敢劳公子，劳诸师叔也。当是时，倾国瞻仰，男女喘汗属于道；携妇襁儿，呼兄觅妹者，声鼎沸。杂以鼓乐喧扬，百戏鞺鞳，人语都不可闻。观者自肩以下皆隐不见，惟万顶攒动而已。有孕妇痛急欲产，诸女伴张裙为幄，罗守之；但闻儿啼，不暇问雌雄，断幅绷怀中，或扶之，或曳之，蹩躠以去之。奇观哉！葬后，以金所遗赀产，瓜分而二之：子一，门人一。孝廉得半，而居第之南、之北、之西东，尽缁党；然皆兄弟叙，痛痒犹相关云。（《金和尚》）

从这段生动文字中是可以写出全面的丧葬风俗史和官僧痪民史来的。

其他斗蟋蟀《促织》、弄蛇《蛇人》、猴戏《猴静山》、《巧娘》、鼠戏、傀儡戏《木雕美人》，斗鹌鹑《王成》，以及《口技》、《酒令》各种民俗游艺亦是蒲松龄捕捉人间百相的重要方面，他对民间传统文化无所不通、无所不精。

第四节 《日用俗字》的文化普及作用

蒲松龄在康熙四十二年（56 岁时）编过两部“杂著”：一是《日








用俗字》，一是《农桑经》。这两部书都是农村实用的教科书，前者是普及文化的，后者是指导农业生产的。它们在300年前对人民生产和生活上起过重要作用。但直至今天，很少有人研究，这对文化发展史和蒲氏思想研究都是很大的缺憾。

《日用俗字》是在民间已有的《庄农杂字》基础上整理改编的。作者在"序言"中说："旧有《庄农杂字》，村童多诵之。无论其脱漏甚多，而即其所有者，考其点画，率皆杜撰。故立意详查字汇，编为此书。"在编书过程中听取了许多农民的意见，增加了近百字，校正了数十字的读音。所以此书不仅是蒲松龄的个人著作，也是广大群众对生产劳动、日常生活的总结，是民间科学文化的继承和传播。它当时作为文化课本传播到数百里外的登州、东昌、沂州等地，对普及文化和传播知识起过重要作用。

从本书体例看，其编辑特点有三：

第一，其编辑、注音很像字典或辞典。有些土音之讹，悉从《正字通》。其难识声，并用音切于大字之侧；若偏旁原系谐音，例应读从半字，概无音切；俗字之借用，皆有字汇可查，或"使人可以会意"。

第二，一般字书都是一字一读一解的编排，但《日用俗字》却是用七字一句的通俗韵语形式写的，有他自己的特点，并适当地运用了山东地方口语。显然，这是适应当时扫盲需要，为了便于记忆而采取的特殊形式。但，这在编写上却极为困难，它是很需要费一番心思的。

第三，它广泛地介绍了农村所需要的生产知识和文化知识。既有字典性质，也有文化教科书的作用。

《日用俗字》共写了31章，平行排列，原书体例当然不尽完善。大体可分身体医药、饮食杂用、生产行业、军政法律、博物文艺、宗教迷信、社会问题等七个方面的内容。将这七编31章，重新组合



可作如下的归类：

1. 身体医药：身体章、疾病章。

2. 饮食杂用：饮食章、菜蔬章、果实章、器皿章、杂货章。

3. 生产行业：庄农章、养蚕章、木匠章、泥瓦章、铁匠章、石匠章、裁缝章、皮匠章、银匠章、毡匠章。

4. 军事法律：兵器章、争讼章。

5. 博物文艺：花草章、树木章、走兽章、禽鸟章、鳞介章、昆虫章、丹青章。

6. 宗教迷信：僧道章、堪舆章、纸扎章。

7. 社会问题：衏衕章、赌博章。

从内容来讲，《日用俗字》有三点值得注意：

第一，重视劳动问题，按各种劳动行业，结合生产知识，安排文字。全书涉及生产知识及劳动行业的篇章最多，约占三分之一，大部分结合农村特点，宣传重农思想非常突出。庄农章开头就写"朝廷自古重耕田，生意百行他占先"。重点写农民四季生产的全过程。从春耕到秋收，一直到腊月。祭灶杀猪过年的民间风俗也写进去了："糖枣糖粔辞腊去，点心上灶带糕门。秫糊大料把猪䶉(揣)，敲(捅)杀挦净吃还腌。年终又粜二斗谷，买顶绒帽过新年。"

作者在俚曲里推崇各种生产行业的思想，同样表现在《日用俗字》里，连他们供奉的祖师爷都写到了："木匠祖师是鲁班，家伙学成载一船。"写瓦匠的操作及其在脚手架上的工作环境，也是既实际又生动的："百尺舡棚扎四围，脚跐趺(昧)动走如飞，地脚出完棒杵下，墙基打罢钩绳垂。"赞扬裁缝和石匠"钻针扢指为生计，缝连补绽有功劳"，"石匠从来手艺强，全凭锤錾(斩)过时光"。在这大量各种生产知识，生产过程如实记述之余，对劳动光荣，生产致富的健康思想，也给以充分肯定。

第二，涉及大量民俗知识，有破除迷信思想：《日用俗字》涉及









宗教、民俗、迷信、祭祀的有三章乃至五章，反映了清初民间信仰习俗之一斑。可注意者，蒲松龄在记述这些民间"堪舆"、"纸扎"等迷信活动时，有明显的反迷信思想。写僧道，把他们看成是和劳动人民相对立的"闲人"："广大无穷天地恩，又开庵观养闲人，自己不能受辛苦，爷娘无力养儿孙，便投寺院学吹打。剃头留发有根因。"蒲氏深知这些僧人的出身和本质，对上层不劳而获的寄生生活是有批评的。他对这些"闲人"们的欺骗行为，更是抱着深刻揭露的态度："行香召亡犹有说，分灯破狱总胡云。""齐鲁而今有陋弊，牛驴欢乍跑成群，墣(卜)土坺(报)成十里雾，钹铙飞撇半天云。"这里简直把僧人道士的迷信活动比作奔突的兽类。对于假僧道追荐亡灵的所谓"孝子"的丑行，也给以无情的揭露："撮猴挑影唱淫戏，傀儡场挤热腾熏，幡(塔)头哀杖齐瞧看，并无一念到亡亲。斩借灵柩为笑耍，难同僧道见天尊。"这种深刻的揭露比之蒲松龄所写的那些募化、建庙的序文要进步许多，而且用韵文写，读者在诵读背诵时，也就起到反迷信的宣传作用。

第三，注意结合文字介绍生活知识，宣传有益思想。如谈到家禽知识："百鸟从来朝凤凰，原因凤是鸟中王。""嗝嗝鸡鸣惊睡梦，母鸡㲉(报)蛋满篮筐，鹅鸭虽好食嗓大，喂养只在江河旁。"写的就是农民日常生活生产中事，再用这种顺口溜的形式表达出来，识字者就在记述自己的生活时，记住了大量的日用俗字，也学会了初步的描绘本领。又如写医药知识："鹤膝风先求杜仲，寸白虫须用雷丸"，"腰内只吹一笑散，天行必用五瘟丹"。记住了疾病和药名，也就掌握了医药知识。又如写"鬼车唤做九头鸟，血滴人家凶异常"，"杜宇可怜常吐血，鸰莺堪爱在吞蝗"。对民间传说中的益鸟和凶鸟，爱憎分明，而且还灌输了博物知识。其他如讲到"器皿"时，宣传惜财爱物、勤俭治家思想，讲到"兵器"时宣传武备的重要。"衙衙章"也意在使"子弟收心娼妇嫁"。从道德、生产出发，改变社会



淫靡风气;同时大力宣传禁止赌博,说赌博的危害可以导致倾家荡产,意志全消。它的后果不只使妻儿冻饿,少系无裆,东诓西骗,毫无行止的品行也必然为群众所唾弃,最后落得"借衣当过钱三次,讨饭难求棍一条"!



凡此种种,都说明蒲松龄在通俗的识字课本里始终贯穿着惩恶劝善,鼓励生产的有益思想,意在使人脱离愚昧,增长知识,破除迷信,扫除陋习。

第五节 《农桑经》及生物小品的经济民俗价值

一、正确对待民俗与生产的关系

蒲松龄在自己的著作中注意到了经济生产上的民俗价值,把生产和民间信仰有机结合起来了。这集中表现在《农桑经》的编写上:既有生产经验、科学知识、又有迷信意识。

蒲氏在韩氏《农训》[①] 基础上写《农经》,又博采古今论蚕诸书写《桑经》,合为《农桑经》。同时参照民间养蚕的诸种禁忌习俗写《蚕祟书》及《补桑经》。出于生存需要而形成的古人关于生产的祈祷、禁忌诸种心理,本来是十分自然的。从蒲氏的《农桑经》看来,用马列主义观点分析民俗学,十分必要。

昔日民俗学家们很重要的一条戒律就是只强调"民俗包括民众的心理方面的事物,与工艺上的技术无关。他们所注意的不是犁的形状,而是用犁耕田的仪式;不是渔具的制造,而是渔夫捞鱼

① 王毓瑚《中国农学书录》(1963 年版)所录数百种农学著作中,未录韩氏《农训》,于蒲松龄《农桑经》条下亦只说"《农训》的作者韩氏,不知何许人。"按:蒲氏《农经》为农家月令体裁,或与元明间《韩氏直说》、《农桑辑要》等通俗农书有关。但《韩氏直说》亦只是种莳、农桑知识,失其作者名字。







时所遵守的禁忌(Taboo),不是桥梁屋宇的建筑术,而是建筑时所行的祭献等事。"[1] 但是蒲松龄的《农桑经》却把生产知识和生产仪式、迷信行为放在一起来写,要分也分不开。既然农谚是民俗,和生产分不开,关于生产的仪式和禁忌又怎能和生产分得开呢?这说明把它们机械地分开,把行为和意识的关系人为地割裂开来,孤立地探讨民俗心理和迷信行为,是违反科学和辩证法的。

二、《农桑经》的科学认识作用

《农经》是用农家月令的体裁写的,至九月而止,加上后面附"杂占"、"御灾"两节,共 71 则。其月令部分,如"正月,枯焦在辰,天火在子,地火在戌"等,用干支排列说明枯焦、天火、地火之说,及"杂占"部分有迷信成分,其他大部分是农业生产知识。从正月上粪、喂牛,二月劚地边、坝堰,三四月种棉、种豆写起,直到治虫、除草、雇工,都有精要的记载。甚至真实地反映了长工与地主之间的矛盾("耘田者只用心于四围,以防主人陇头之望;数尺以里,则地皮未经锄角。")。同时在文中叙述生产要领之外,引用了大量农谚来说明问题。如言种谷,留苗视地之肥硗,要疏朗,不可太密,不可点籺,引谚云:"密处稀,稀处密,不稀不密留大的。""稀谷大穗,来年收麦。"种豆撒种的歌诀是:"黑豆一二三,绿豆单打单。"遇久旱时每个节气的适时种植及田间管理是:"冬至来年麦,夏至管豆花,清明芝麻小满谷,元旦蜀秫定不差。"这里面既是民俗也是科学,是农民世代积累的生产斗争经验的总结。而某些天火、地火之说,则反映人民避祸御灾心理,作为一种精神现象作用于生产,人们早把它遗忘。

《蚕经》21 则,除选种、浴连、喂蚕、择叶等生产知识之外,更记



---

① 转引自方纪生《民俗学概论》第 2 页,1980 年版。



载了民间相沿的祷神活动及种种禁忌，其中保存了很珍贵的《祷蚕神词》：

> 卧种之日，割鸡设酒，以祷先蚕寓氏公主之神。祝曰："维某年月日，割鸡设酒，以祷于先蚕之神曰：惟蚕之精，天驷有星。惟蚕之神，伊昔著名。气钟于此，孕卵而生。既桑而育，既眠而兴。神之福我，有箔皆盈。尚冀终惠，用彰厥灵。簇老献瑞，茧盈效成。敬获吉卜，愿契心盟。神以享之，祈祀惟馨。"

"蚕祭"与"蚕禁"自古有之。这大约与蚕吐丝这种奇妙的自然现象有关。发明蚕丝工艺，对人类文明是一种伟大的贡献，所以自古就有"欧丝之野……一女子跪树欧丝"[①] 和"太古蚕马记"[②] 的传说。历史上也有以黄帝妻螺祖为养蚕的发明者，奉为先蚕，即史书上所说的菀窳妇人。"蚕头酷似马头"，养蚕者多为女子，这大约就是"蚕马同气"，女被马皮卷走，寓于桑（桑者伤也）树变蚕的来源，故名寓氏公主。此传说中之女子，即后世所祭的蚕神。意在不忘以身殉之的这位伟大的女发明家。因而在生产上也奉祀这位女神，请她保护自己的后代——蚕种，以便多多收丝，改善生活。可见祀蚕神，颂祷词的仪式背后，是一段蚕丝发明历史的追忆和纪念。它既是人民对自己生产的美化，对物质生活的企望与要求，也是人民美学理想的体现。可见在生产的民俗传说中保存了多么丰富复杂的文化遗产。





① 见《山海经·海外北经》。郭璞云"噉桑而吐丝，盖蚕类也"。按：《博物志》"欧"作"噉"，"噉丝"即"吐丝"，此一简单神话即"蚕马记"雏型。
② 见干宝《搜神记》卷14。





养蚕禁忌其多。祷蚕神之后，有“勿诛草，勿沃灰，勿室人外人”诸忌。在饲蚕的全过程中，忌扫土、煎肉、哭泣、孝、产、酒、醋、辛、辣、麝香、血腥等。江南蚕乡一直保存着自古以来的诸禁。据《湖州府志》记载“蚕时多禁忌，虽比户不相往来，官府勾摄、征收，及里闬往来庆吊俱罢不行”。养蚕时连官府捉人，往来庆吊都停止了，一切给生产让路。民俗之于生产之功，可谓大矣！这些禁忌有些是合于养蚕卫生的需要，有一定科学道理的。如奇味、尘土，带菌生人之入室，都会使蚕生病，不应都以迷信论之。至于粘于蚕室的“符”，或禳室禳宫的措施，“埋马牙于架下，大收”，“埋蚕沙于宅亥地，大富”（其实蚕沙是药材，根本不应埋起），则纯属迷信，毫无道理。不过《补蚕经》中保存了这些养蚕的民俗资料是颇为可贵的。

三、生物民俗传说的科学价值

《聊斋志异》中所反映的生物界的奇特现象——生物民俗，也可以引起我们对科学的联想，是有趣味而又有价值的研究课题。如《黑兽》中所写的老虎慑于黑兽的现象，很像长白山一带传说的“豺狗子”，它因排尿有特殊的气味，故所有兽类都怕它。它像狗一般大，咬住巨兽喉咙巨兽都奈何不得它。异史氏所说的“狝之畏狨”，虽然有些夸大或歪曲，可能有一定的生态根据。至于《鹿衔草》中的吹鹿笛以猎鹿的东北猎习，至今保存在鄂伦春族的狩猎生活中。牝鹿衔芝饲牡鹿的事，亦见之其他笔记中。① 似茶有毒的水莽草，南方实有其物，且见之典籍。② 甚至蛤中寄蟹，红丝相连，

① 据一些笔记载：木兰为较猎之所，又谓之哨，哨者鹿哨也。猎者著鹿皮衣，戴鹿角冠，夜半于旷山中吹哨，作牡鹿声。则牝鹿衔灵芝以哺之。盖鹿性淫，一牡能交百牝，必亡于死。死则牝鹿含芝草以生之，故哨之以取其芝也。见《清朝野史大观》卷一“清宫遗闻”。

② 水莽草又称莽草、芒草或网草。有剧毒伤人，江西称“大茶叶”。





断之则死的传说（《蛤》），也早在晋代张华的《博物志》中即有记载，称为“蒯”。①

通过对《农桑经》中生产与民俗关系的分析和有关生物民俗传说的复杂现象的考察，我们认为用唯物主义观点和科学方法来分析民俗学，强调其经济民俗和科学生产的实质，是十分必要的。因为民俗心理本身即一定物质基础、自然现象、生产条件在人们头脑中的反映，每个民族对山神、海神、蚕神、谷神的祭祀膜拜，当然都与生产、生活的需要密不可分。过去国外一些民俗学家把心理、民间祭祀与民俗经济、物质生产、自然科学完全脱节的孤立的研究，显然是不符合事物本身发展规律的。当代民俗学必须从实际出发，重视经济民俗结构及其与科学的关系，以反映它和其他上层建筑的各种形态的相互影响，科学与民俗的对立统一关系，探求其民俗的上层结构和经济基础的关系。只有这样才能使民俗研究，在唯物主义思想指导下，走入正轨。通过对蒲松龄著作的研究，使我们在这方面作了初步的探索，希望有更多的研究成果，填补这方面的空白。

第六节 《聊斋杂记》的治生实用思想

蒲松龄是清代伟大的文学家，也是一位注重民间科学、关心治生实用之学的学者。他一生著述宏富，总计不下数百万字，除《聊斋志异》外，尚有文集、诗集、词集、戏曲、俚曲、杂著等。因年代久远，他的未印著述大多损毁或亡佚，能流传至今者，可谓希世之珍了。因此，建国后对蒲松龄的遗作遗文的搜集和整理一直为蒲学

① 蒯：“南海有水虫，名曰蒯，蚌蛤之类也。其中小蟹大如榆荚。蒯开甲食，则蟹亦出食。蒯合蟹亦还人。始终生死不相离也。”见《太平御览》卷942引《博物志》。





研究者所注重。1955年北京古籍刊行社影印出版《聊斋志异》手稿，1962年中华书局上海编辑所对蒲松龄遗著做了多方搜集，编辑出版了《蒲松龄集》。本文将要向读者介绍的是蒲松龄的又一部手书遗稿——《聊斋杂记》。这部书稿于1987年业经辽沈书社与辽宁省图书馆、邗江甘泉书画院和邗江古籍印刷厂合作，以柯罗版、宣纸，影印成线装书籍面世发行。

这部书稿与蒲氏的其他著述不同，它是蒲松龄摘抄于他书中的关于治生实用之文，有农田树艺、救荒、蓄养、花谱及书斋雅制（包括造纸制墨、书画装潢、碑帖论列、审石辨玉、锻铁论铜和古窑器、古漆器、古铜器的鉴赏）共550余则，内容庞杂，博雅兼具。由于这是一部抄辑书稿，可能未被时人所重，故在蒲氏的遗书中，这部书稿终有清之世，迄于民国，一直不为世人所知。然而在蒲氏的遗书中，却只有这部书稿是自始至终与《聊斋志异》手稿在一起比翼联袂保存和传递着的，以至于幸存于今。

蒲松龄谢世后，他的遗稿最初均藏于淄川城内玉英街蒲家祠。到同治初年，蒲松龄七世孙蒲价人因与族人纠纷，阖家出走，由淄川来到沈阳。遂将《聊斋志异》、《聊斋行乐图》以及这部《聊斋杂记》书稿，一并带至沈阳。其后，蒲价人将《聊斋志异》和《聊斋杂记》两部手稿传其子蒲英灏。1894年中日甲午战争爆发，蒲英灏时任统领，随左宝贵赴朝作战，回国后供职于沈阳盛京将军依克唐阿幕府。依氏知蒲英灏家有《聊斋志异》手稿，商请借阅，英灏先以半部借之，阅后，复以另半部相兑。而恰值是时，依氏有事进京，染疾而死，《聊斋志异》的半部手稿亦随之失去下落。1901年蒲英灏任奉天巡防统巡官，奉命带队镇守西丰，家属亦随迁西丰。英灏去世之后，《聊斋杂记》手稿和所余半部《聊斋志异》手稿，由其第五子蒲文珊收藏。到1948年西丰解放后，蒲文珊将这两部书稿先后献给人民政府。因《聊斋志异》久为世人所重，故该手稿于1955年即



被影印出版。而《聊斋杂记》这部书稿不仅不为世人所知，即使是蒲氏后人亦因年代久远，更代传递，也弄不清其究为蒲氏何书了。



1951年春，辽东省政府接收此书稿时，只是一本残册，未见书名、著者及抄写年代，后由东北文化部文物处将其重新加衬装订，改装为两册，移交给东北图书馆（即现在的辽宁省图书馆）收藏。当时据捐献者的介绍，曾定名为《农桑经残稿》。1962年中华书局出版《蒲松龄集》，收有《农桑经》，因此书稿内容与之不相符，故又将其改名为《蒲松龄杂著逸稿》。1979年编辑全国善本古籍书目时，又将书名改为《聊斋杂著》。1981年辽宁省图书馆在复制复本时，因尚不能证实其原来究系蒲氏何书，为慎重起见，据其内容博杂，改名为《聊斋杂记》。因是之故，辽沈书社在这次整理抢救古籍、影印出版此书时，也只得仍从是名，以待识者正之。

关于《聊斋杂记》一书的著作方式和资料来源等问题，经辽宁省图书馆康尔平同志的整理研究，已基本弄清。其资料来源，除摘录于北魏贾思勰《齐民要术》中的葵、香兰、柘、伐木、耕田5则，唐孙思邈《千金翼方》救荒部分食柏叶法4则，宋赵希鹄《洞天清录》古器一则，元吾丘衍《学古篇》珍玩部分6则，元末明初陶宗仪《辍耕录》外，余则多来自明人杂著，如王象晋《二如亭群芳谱》，徐光启《农政全书》，项元卞《蕉窗九录》，曹昭、王佐《格古要论》，周嘉胄《装潢志》，杜绾《云林石谱》，邝播《便民图纂》，高濂《燕闲清赏笺》、《草花谱》，黄省曾《种芋法》等10余种书。此外，还有见于清谷应泰《博物要览》中的资料。于此可知蒲松龄的生平思想、学术观点、爱好兴趣，以及治生求实的精神和深极博采的治学之道，为蒲学研究展开了新的视野。

从蒲松龄的遗著中，可知他除文学作品外，尚有"备乡邻之急"、"索解生产之谜"的杂著多种，如《药祟书》、《日用俗字》、《农桑经》等。这本来就已经反映了蒲松龄不仅是一位文学家和民俗学





家,而且也是一位致力于生产、生活实际等实用之学的学者。只是由于他以文学见长,又有一部笔墨生辉、文采四射的《聊斋志异》,为人喜闻乐颂,遂使他文名远播,成为家喻户晓、妇孺皆知的文学家,而他在治生实用方面的学识和成就却因此而不显。由于《聊斋杂记》的发现和出版,又为我们提供了这方面的可贵资料,无疑对研究蒲松龄的学术思想和治学观点是有着实际意义的。

从《聊斋杂记》所辑的内容看,几乎全部是农业及手工业生产经验的实录,如"农事"部分是按月份记述农田树艺之事,计127则。正月就有种榆,种梧桐,插柳,种菠菜、茼蒿、山药诸法;二月种梨、秧槐、植枸杞、牛膝;三月种麻、麦、大豆、芝麻;四月种绿豆;五月插秧……一年12个月依次记完,已是一部非常实用的指导生产的农事教科书。下册所记的锻铁论铜、诸窑器物,更是具有科学价值的手工艺生产知识。即使书中的一些占验和农谚,除个别地方带有迷信色彩,也全是历代生产经验的总结。我们知道蒲松龄是科举时代的文人,他一生多次参加科举应试,除中年一度离家做幕宾外,其余则多为人课馆,以教书为生,并不是一个科学家、农民或手工艺家。他没有专攻"科学"的实践,但却能对如此众多的生产技术和方法感兴趣,并不厌其烦地辑录成册。这就给人们提出一个问题,是什么原因促使作为文人的蒲松龄去致力于科技生产知识的纂辑?对于这个问题,只要把它和蒲松龄著述的《农桑经》、《日用俗字》、《药祟书》,以及他的大量悯农诗和俚曲的创作联系起来考虑,就可以迎刃而解了。蒲松龄在前人《农训》和论蚕诸书基础上写了《农桑经》,在民间《庄农杂字》基础上写了《日用俗字》,一为农业生产教科书,一为通俗文化课本,都是解决农村生产、生活实际问题的。他在《药祟书》序中写得明白:"因山村之中无医药之便,才思集偏方,以备乡邻之急,志之不已,又取《本草纲目》缮写之,不取长方,不录贵药,检方后立遗村童,可以携取。"《聊斋杂记》



的写作目的当亦如此，是在备乡民索解生产之谜的强烈需要情况下执笔的。不过《约祟书》只存序未存文（全书已佚），而《聊斋杂记》是只存书未留序。但我们可以从全书主要部分看出，他是想写《农桑经》续篇的。上册所见，按年中农事月令的体例编排，都是与《农桑经》一致的。不过他"志之不已"，又补充以工艺生产知识，成为"工农生产技术合集"了。这是由于他本人是个知识分子，又独好书斋雅制、玩赏器物的知识，而这也是传播科学文化所必须的生产技术，比之"农事"虽不是乡邻之急需，但也是发展轻工业生产所需的知识，很有开启民智的作用。不过就全书来看，他的重点显然还是放在农田树艺、蓄养救荒上面。这和他长期贫困的塾师生活和与农民同呼吸共患难中形成的进步世界观，以及力求提高生产力，摆脱农村贫困的良好愿望分不开的。蒲松龄写过《记灾前篇》、《秋灾纪略后篇》、《恳减米价呈》等文章和描写灾情的《祷雨赋》、《旱甚》、《蝗来》、《捕蝻歌》、《蜚虫害稼》等大量诗歌，其中除了深刻揭露封建统治者的横征暴敛给人民造成的饥苦而外，主要还是想求之于技术（如治虫、抗旱方法），以提高生产，改善人民生活。不难理解，《聊斋杂记》正是为此目的而辑录的。它反映了我国17世纪一个知识分子、伟大作家的远见卓识和经世致用思想。蒲松龄之不朽，不仅因为他是一位伟大的文学家，接近人民的民俗学家，也还在于他是一位注重科学、关心治生实用之学，不断向自然科学探索的先进学者。《聊斋杂记》的影印出版，为全面研究和评价蒲松龄的进步思想，也为进一步挖掘我国科学文化财富，提供了新的信息。

《聊斋杂记》没有记下抄录年代，但我们可以依据《农桑经》、《日用俗字》的写作年代推知它出于蒲氏晚年的手笔。《农桑经》和《日用俗字》两部杂著都写于康熙四十三年（1704），作者56岁时。《聊斋杂记》当辑于两书之后不久，他60岁左右到70岁前后10年








之间。当他全力攻举业的青壮年时期无暇及此且不论；就是当他创作盛期（写作《聊斋志异》时代）中年老年交替的年龄段，也是顾不上如此大量抄书的（按书稿中个别地方及书额处，杂有另一人手笔，字迹拙劣，篇页极少）。而他致力于民间治生之学和用通俗语言写俚曲，都是在他乡居已久、阅历已深，对农村生活及乡农疾苦有深切体会，披阅较富而又有闲的晚年才有可能。所以说“杂记”的写作当晚于《农桑经》和《日用俗字》的成书，也是有据的：这两部书都是初级课本，编纂完整，有题名及序跋。而《聊斋杂记》独无。这有两种可能：一是它原来都是有的，前面的书名和序文都遗失了，留下的是个没有开篇的残本；一是它未来得及题名作序，还只是一部集结原始资料的稿本。看目前的残本，前一种可能性大些。因为它是一部经过编排、体例明晰的手辑稿，而且它的内容（如下册所记的“书斋雅制”、“书画装潢”、“锻铁论铜”、“审石辨玉”，都是高一级的论述）就解决“乡邻之急”来说，连“花谱”、“蔬谱”也没有“农桑耕田”更为重要，蒲松龄当然要把它放在《农桑经》之后去整理。故此书的辑成最早不会在《农桑经》之前，是无可疑议的。如果把这部“杂记”和《农桑经》、《日用俗字》、《药祟书》互相组合排列，恰恰是蒲松龄晚年献给故乡农民的一套“治生实用丛书”，而《聊斋杂记》当是其中最后的一种，也是最高层次的一种。它对研究蒲松龄比较先进的世界观和治生实用之学具有深远影响。

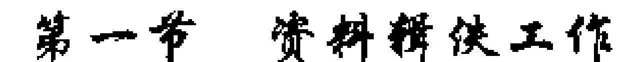




第九章　70年来的蒲松龄研究

蒲松龄(1640—1715)是我国17世纪伟大作家。他生活的年代正是明末清初民族矛盾、阶级矛盾非常尖锐的王朝更替时期。清初动乱后的安定和安定后的动乱局面,给蒲松龄的创作提供了广泛的社会基础。从文学背景来说,自魏晋唐宋以来的志怪、传奇小说成熟发展的古典文学传统,给蒲松龄以丰富的营养。加上他卓异的才华,坎坷不遇,久困场屋,蹇促一生的塾师生活,使他天然地同情下层人民,因而创作出不朽的作品。《聊斋志异》被誉为中国短篇小说之王,与《红楼梦》、《儒林外史》等长篇媲美,是描写清代封建社会的百科全书。此外,蒲松龄还以通俗文学形式写了大量聊斋俚曲,以韵文及骈体文写了大量古典诗歌和词赋,以散文形式写了大量文章和杂著,总共约三四百万字,影响深广,卓然成家。《聊斋志异》不仅在中国家喻户晓,而且早在200年前就介绍到日本、英国等国家,至今已被译成20多种语言,60多种版本流传于世。对这样一位有世界影响的中国古典小说家,"五四"以来70年间,研究不断深入。特别是新中国成立以后,随着资料辑佚工作的丰收和运用历史唯物主义观点研究作家作品的结果,使蒲松龄研究达到前所未有的理论高度。现就资料、作家、作品三部分,略作回顾总述。







第一节　资料辑佚工作

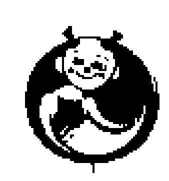
《聊斋志异》为蒲松龄一生心血汇萃的名著，初藏于家，无力梓行，直至蒲氏逝世后半个世纪于乾隆三十一年（1766）始有青柯亭本问世。在刻本行世之前，即以抄本流传民间，当时已引起上层知识界的注意，有王渔洋等人的批阅。但抄本流传未免"各有点窜"，更以卷帙浩繁，择优逐趣而录，或恐有违碍（清初文网极严），增删不一。更以"先生著作甚丰，闻其家藏遗稿，秘不示人"（王敬铸《蒲柳泉先生遗集·序》），藏书之屋年久失修，阴雨浸蚀，"至先生手泽，十损八九"，给研究工作造成极大困难。特别是存在着边搜集边流失的情况，令人痛心。

首先是大量俚曲作品原未刊刻，皆以抄本传世，任其淹没。特别在抗日战争时期流失海外者颇多，至今有些不为国内研究者所掌握。

1935年日本原鲁大公司平井雅尾在山东淄川矿业所行医期间，走村串户，陆续搜得蒲松龄著作稿本和抄本，载之东去。这些资料现存日本庆应义塾大学，其中包括在中国从未被披露过的艳情俚曲《琴瑟乐》及短篇俚曲不下数十种。平井雅尾以一个医生，根据这些珍贵资料写了一本专著《聊斋研究》（并编有《聊斋小曲》），成为蒲松龄研究家。其书有关于"聊斋遗稿，笔者所藏之原稿，聊斋蒲松龄之遗迹"等三个部分，可见收藏丰富。据关德栋《聊斋俗曲偶记》[1] 所录平井雅尾聊斋俗曲存目不下70多种。其中有些"快曲"（短小快乐俚曲之简称）混入民间作品。



① 见关德栋《曲艺论集》，中华书局上海编辑所1958年版。



30年代在我国，马立勋、刘阶平、路大荒、刘黎仙等人做了些蒲松龄资料搜集工作，见于以下著述：

1929年马立勋（从其亲戚家搜集所得）《聊斋白话韵文集》收俚曲6篇；

1933年刘阶平《蒲柳泉先生的全部遗著》；

1934年路大荒《蒲松龄先生遗著补考》；

1934年在成都发现乾隆初年福建黄炎熙《聊斋选抄》，残本为成都华西协合大学刘黎仙教授所藏（共12册，遗失第2册及第12册），标名均撰文介绍，18篇为青柯亭本《聊斋》未收；

1934年陈垄提供了他收藏的《聊斋志异拾遗》细目42则；

1935年罗尔纲《〈聊斋文集〉的稿本及其价值》；

1935年梁晋之《〈聊斋志异〉抄本·跋》（介绍资料来源及版本）。[1]

在此基础上，路大荒就自己所辑资料经过细致的研究整理，编出《聊斋全集》，由上海世界书局出版。《全集》初集资料之大成，对防止遗著的淹没和流失作出贡献。特别是遗诗的辑入更见功绩。此集将清末辑入《历亭诗文汇编》和《山左诗抄》中的蒲氏作品重新辑出。又收道光年间淄川冯继照辑《般阳诗草》中蒲松龄诗135首，以及马立勋新辑俚曲6篇。当然所谓《全集》，仍不全，且有混入他人通俗之作，在路大荒解放后编《蒲松龄集》时已一一指出，作了更正。

解放后，由于党和政府对文物的重视和人民对政府的信赖，图书保管和研究人员对辑佚工作的积极努力，在蒲氏遗著的搜集整理方面作出了重大贡献。

首先是轰动一时的解放初期蒲松龄后裔所献的半部《聊斋手

---

① 以上篇目见孟广来等《蒲松龄研究的回顾与展望》，载《蒲松龄学术讨论会专刊》，齐鲁书社1981年版。





稿》及《聊斋杂记》等。

蒲松龄谢世后，他的遗稿均藏于山东淄川城内玉英街蒲家祠，秘不示人。因蒲氏临终有遗嘱："余生平恶笔，一切遗稿不许阅诸他人。"及同治初年，蒲氏七世孙蒲价人因与族人纠纷，阖家出走，到了沈阳，遂将《聊斋志异》、《聊斋行乐图》及《聊斋杂记》书稿带来东北。其后蒲价人将《聊斋志异》和《聊斋杂记》两部手稿传其子蒲英灏。1894 年中日甲午战争爆发，蒲英灏时任统领，随左宝贵赴朝鲜作战，回国后供职于盛京将军依克唐阿幕府。依克唐阿知蒲英灏家藏《聊斋志异》手稿，商请借阅，英灏先以半部借之，阅后复以另半部相兑 。恰值此时依克唐阿有事进京，染疾而死，《聊斋志异》的后半部手稿亦随之失去下落。1901 年蒲英灏去世之后，所遗的《聊斋杂记》及半部《聊斋志异》手稿，由其第五子蒲文珊收藏。到 1948 年，辽宁西丰解放，蒲文珊将这两部书稿先后献于人民政府，在沈阳市辽宁图书馆收藏。因《聊斋志异》久为世人所重；手稿于 1955 年即被影印出版。半部《聊斋手稿》包括作品 233 篇，序文 3 篇。其中 190 篇为蒲氏手抄，字迹遒劲清楚，绝少涂改，代抄部分 43 篇，蒲氏自改较多，书眉有蒲氏手录王士祯评语。将手稿本和其他版本《聊斋》比较即发现，最早的赵起杲刻青柯亭本篇目不全，文字也有删改，大多怕有(政治上的)违碍处。以手稿本与铸雪斋本比较，则发现铸本与稿本相近。凡赵起杲本因避讳违碍削改之处，铸雪斋本都保持了原稿面貌。铸本收作品 488 篇，较半部手稿多出 255 篇，又可补充已失半部手稿大体情况。

1956 年在济南发现了蒲松龄诗集《南游诗草》，收诗 78 首，大多旅游、登眺、寄远、送别等酬答之作，是为孙蕙幕僚时所作。同年在西安发现《柳泉居士词稿手迹》一部，此为继《聊斋志异》和《聊斋杂记》之后的第三部手迹，收词目 81 阕，一首有目无词，重出一首，实为 79 阕。词稿系蒲氏裔孙赠李席珍，李又转送当时山东巡抚李



兼衡者。辗转流传到西安，为高志怡所藏。

1959 年中国书店由山东民间收购到一部《聊斋外书》，共有抄本 27 册，收有俚曲、鼓词 4 种。

1962 年河南省辉县发现了王金范《聊斋志异》18 卷本原刻一册，即俞樾《春在堂随笔》卷六中述及的乾隆三十二年(1767)王金范刻本。其中可珍贵的是诸本均佚的《某经略》故事，独见于此集。

1963 年在蒲氏家乡附近淄博市周村发现一部《24 卷抄本〈聊斋志异〉》，这与铸雪斋本是现存最完整的两种抄本。此本最大特点是能够保留原著者的思想锋芒，在文字上忠于原貌，未曾删削其中触犯时忌的篇章。大约正因如此，抄主未在原本上留下任何痕迹。24 卷本的发现对考察《聊斋志异》的版本及文字校勘均有重要价值。1963 年杜荐据此撰写《新发现的 24 卷抄本聊斋志异初稿校后记》颇足参考，且能证明当年《聊斋》传抄中心即在淄川长山(今周村)一带。

在此资料丰收基础上，出版蒲松龄全部著作已经成熟，于是自 1953 年起，在周扬同志鼓励下，蒲松龄搜集及研究家路大荒便根据自己掌握的原有资料和继续发现的新资料(如俚曲、诗、词、杂著诸作)，去其伪作及重复，增补佚文，重新整理、编排，历时 10 年，于 1962 年编辑成《蒲松龄集》上下部两巨册，由中华书局出版。这是目前除《聊斋志异》专刻之外，蒲氏诗词、俚曲、戏剧、散文、杂著最全的总集。同时于 1963 年由上海古籍出版社出版了张友鹤辑校的《聊斋志异》三会本(会校、会注、会评本)。此书采用了 14 种底本，有手稿本、抄本、刻本、评注本及拾遗本，应有尽有，是目前最完善的本子。它为《聊斋志异》这部名著的各种清代版本注释和评价，做了初步总结。《蒲松龄集》和三会本《聊斋志异》的出版，为深入研究蒲松龄，提供了较为全面而科学的资料，铺好了路基，起到了划时代的作用。








学术界对这两项学术性资料集结及研究的重大工程给予高度评价，同时也以严肃的科学精神提出商榷和补疏。1963年发表了袁世硕《初读〈蒲松龄集〉所看到的》，指出该书漏编及错编部分；1964年徐恭时撰文以外国资料目录进行比较研究，证明《蒲松龄集》确有遗珠之憾（如漏编重要俚曲《琴瑟乐》）；1963年刘世德、柳文英等分别发表文章对三会本《聊斋志异》，给予评价，掀起研究的新潮。1986年《蒲松龄研究》主编盛伟编选了《聊斋轶文辑注》（齐鲁书社出版）收录了《琴瑟乐》。

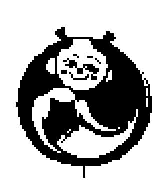
在80年代后期艳情俚曲《琴瑟乐》抄本复印件回归祖国，证明它和原存中国的《闺艳声娇》原是一种曲，二曲同时发表，是蒲氏重要遗著与读者首次相见，是辑佚工作的重要突破。

在1989年6月出版的《蒲松龄研究》第一期上，发表了日本学者藤田佐贤访华所带来的珍藏于日本庆应义塾大学的蒲松龄俚曲《琴瑟乐》复印件。这是原为中国天一阁藏，以王丰之抄本为底本的孤本复印件。回到中国后由刘宣整理发表。同时发表了《琴瑟乐》国内藏本。盛伟为之撰写《〈琴瑟乐〉国内藏本与日本藏本校释》及《〈琴瑟乐〉与〈金瓶梅〉比较研究》的文章，使蒲松龄这一艳情俚曲（过去一直以为"黄色"作品，未予发表）与《金瓶梅》挂上钩，从而使蒲松龄研究又辟出一个新的领域。在《蒲松龄研究》学刊上先后发表了关德栋、盛伟、李万鹏、汪玢玲关于《琴瑟乐》的文章。

在此还要补叙的是，解放初期蒲氏裔孙蒲文珊所献半部《聊斋志异》手稿之外的《聊斋杂记》的下落。1951年春，辽宁省政府接受此书稿时只是一残本，未见书名、著者及抄写年代。后由东北文化部文物处将其重新加衬装订，改为两册，移交给东北图书馆（即今辽宁省图书馆）收藏，当时捐献者曾定名为《农桑经残稿》，后又改为《蒲松龄杂著逸稿》、《聊斋杂著》等。1981年辽宁省图书馆复制此蒲松龄手抄本时，又据其内容博杂，多似辑录前人之作，为慎



重起见，改为《聊斋杂记》，经过研究，于1987年由辽沈书社以柯罗版、宣纸影印出版。此书为进一步研究蒲松龄思想及其重视实用之学，提供了重要线索。



第二节 作家研究

关于蒲松龄的家世、生平事迹因在蒲氏族谱、墓碑、行述中都有记载，解放后又出版了路大荒的《蒲松龄年谱》(见《蒲松龄集》)，看法比较一致，认为蒲家是从明代万历年间以来"科甲相继"的诗礼世家，到蒲松龄父亲由于家道中落，弃儒从商。蒲松龄自幼从父学书，一生热衷功名，多次考试皆失利，生活蹇促贫困，以教村童为主，在毕际友家为西席前后30年。由于他塾师的地位，卓异的才华，使他成为接近人民、反映人民利益，提倡治生实用之学的伟大作家。在他的思想和世界观里有民主性进步性，同时也受时代的影响，有封建性局限的一面。和古代作家一样，他的生活思想以及世界观的各个方面，具体表现在作品里却是复杂的，一直被研究到今天，才有了较为全面深入的了解。

进入80年代，关于蒲松龄的家世生活还有两个新的争论问题，一是蒲松龄是否为少数民族问题；二是蒲松龄是否与一个女人(陈淑卿)有过一段姻缘关系问题。

本来按蒲松龄自撰的《族谱序》，自认为汉族，般阳(山东淄川)土著，从无异议。可是自80年代始，除汉族说外，又有回族说、女真族说、蒙古族说，共四种说法①：

汉族说最重要的根据是《族谱序》中一段文字：



① 国家民委政策研究室《关于蒲松龄民族成分的四种说法》，载《人民日报》1981年8月14日。




按明初移民之说，不载于史，而乡中则迁自枣、冀者，盖十室而八九焉。独吾族为般阳土著，祖墓在邑西招村之北，内有谕葬二：一讳鲁浑，一讳居仁，并为元总管，盖元代受职不引桑梓嫌也，然历年久远，不可稽矣。相传倾覆之余，止遗藐孤。吾族之兴，自洪武始也。

此材料说明蒲氏自认为汉族，蒲氏后裔也一向认为蒲家自古即为汉族。

关于回族说的根据是：蒲姓是阿拉伯常用姓氏，蒲鲁浑和蒲居仁的名字又都与回族有关。岳珂《桯史》云："番禺有海獠杂居，其最豪者蒲姓。"福建《蒲氏族谱》载："……世秉清真教，天下蒲姓皆一脉。"《八闽通志》亦载：蒲居仁曾任福建等处转运盐使。这种主管盐铁酒醋专卖及市舶司的官吏当时多为回族。而关键是蒲鲁浑的名字是阿拉伯语的汉译，阿拉伯人常用名，蒲即阿拉伯语 Abu 的音译，即尊者"父亲"之意；鲁浑当即阿拉伯语 run，灵魂之意①。

关于女真族说的根据是：《元史·世祖本纪》载：元朝的总管是由汉人、女真人和契丹人担任的。元代称为汉人的包括当时北方的汉族人、女真人和契丹人。其次《金史》所记金朝官员中有乌延蒲卢浑和蒲察蒲卢浑(本名蒲鲁浑)，"蒲鲁浑"女真语为"布囊"之意，推知蒲祖蒲鲁浑可能原为女真人②。

关于蒙古族说法的根据是：蒲鲁浑的名字是蒙古人的名字，因为蒲鲁浑和蒲居仁都当过元朝的大官，所以元末蒲家遭殃，"倾覆之余，止遗藐孤"。

国家民委政策研究室介绍这四种说法之后认为："以上四种说



① 参见白崇人《蒲松龄为回族人后裔考略》，《青海民族学院学报》，1981年4期。
② 东兴《蒲松龄的远祖约是女真人》，《蒲松龄研究集刊》第二辑。



法各有自己的根据和道理。总的说来说蒲松龄是少数民族是比较有道理和根据的。当然这不能作为定论。"同文又说:"历史上这种民族成分改变的情况所在多有。所以不论蒲松龄属于哪个民族,都不决定也不影响他现在的后裔的民族成分。"

《人民日报》1981年3月19日特约评论员《爱国主义是建设社会主义的巨大精神力量》一文中又注明了蒲松龄是少数民族,引起蒲松龄纪念馆对蒲氏世谱详加考证,撰文《蒲松龄不是少数民族》①,再次说明蒲氏族谱第一篇序言是蒲松龄在康熙二十七年写,已说清蒲氏祖先是般阳(淄川)土著,连蒲鲁浑和蒲居仁也是当地人,因此才说"元代受职不引桑梓嫌也"。而且写此《族谱序》时是经过"珂也有心,搜故抄而询黄发,趾也助以笔札,校窜年余,略能成册,松得受而考核传志之"。这说明修谱十分慎重,是经过搜求文献故抄和口头调查,反复核实之后并得族人之助才定稿的。因此断定蒲松龄的民族成分还是以这部族谱为据。至于因蒲鲁浑像个少数民族的译名或因蒲居仁在福建任过都转运盐使而说他是少数民族都是不足为证的。如说蒲氏是回族,无论在蒲氏家族或蒲氏作品中都没有反映出来。所以就目前可资考证的资料看,不能得出蒲松龄是少数民族的结论。如此关于蒲松龄的民族成分问题的讨论,告一段落,学术界多从蒲氏自述,归其汉族本源说。

在蒲松龄的传记里记载:早年与刘氏夫人结婚,松龄常年坐馆,刘氏是封建社会典型的贤良妻子,携儿带女,贫困度日,助夫成名;蒲氏亦常感而赋诗,恩爱逾常,从未闻这位作家有何风流韵事。至80年代初田泽长发表了《蒲松龄和陈淑卿》②,就蒲氏所作《陈淑卿小像题辞》一文对蒲松龄在康熙元年至康熙十年(1672年)的



① 《光明日报》1981年7月26日第4版。
② 载《蒲松龄研究集刊》第一辑,齐鲁书社出版。凡本文所引论文未注出处者皆来自各期《蒲松龄研究集刊》及《蒲松龄研究》,不再一一注明。



一段生活经历作了探讨。田氏在对《陈淑卿小像题辞》作了认真详尽的校注之后，认为这篇情感贯注的骈体文即是蒲氏为其恋人(妾)所作的小传，即：蒲松龄在同其原配刘氏夫人的婚姻关系之外，还曾有过一段不同寻常的爱情经历。据"小像题辞"行文，约在康熙元年(1662)蒲氏家乡罹于七之难(农民起义)时，蒲松龄为躲兵灾乘船入山，在一个荒僻的山村里遇到一位美慧的姑娘陈淑卿，在逃难生活中他们发生了爱情关系，以不容于舅姑，几经磨难。仳离之后，彼此朝思暮想，还有书信往来。后来陈淑卿又回到蒲松龄身边，生了孩子，寄养在别人家里。直到蒲氏做孙蕙幕宾，远离故乡时，才和陈淑卿公开生活了一年。不管生活如何艰苦，儿啼女号，她却从无怨言。可惜陈淑卿早逝，于是蒲松龄持小像写了这篇痛心悲悼的文字。明显的标记是《题辞》是以第一人称写的，称陈淑卿为"细君"(妻子)，并未注明此系代人之作，可见蒲松龄确有一段不平常的恋情。这正是他写了那么多缠绵绯恻聊斋爱情故事和艳情俚曲的自身生活源泉。并说明蒲氏传记未载此事，是在维护封建家庭伦理关系。在封建社会里，媵妾地位低下，为她立传是一种僭越。蒲氏墓表、行述、祭文中亦未提及此事，不过是"尽量把这位刺世疾邪，追求自由的文学家打扮成道貌岸然的老先生"。并且认为把蒲松龄与陈淑卿关系作一探讨，对了解他作品中的某些篇章大有补益。

这一爆炸性研究课题，与蒲松龄是少数民族的说法，同样引起了人们的兴趣。但苦于资料不足，附和者少，质疑者多。质疑者大体从年代考察，在康熙十年之前，蒲氏故乡未罹兵灾，亦无逃难之举，年代不符；亦有人推测《陈淑卿小像题辞》是蒲氏为孙蕙或他人代笔，未必为蒲氏自写，因无旁证可考；更有说服力的一种说法：蒲松龄并不反对纳妾，无论在作品中或他自叙家事中都不讳言妾之存在，他不隐讳自己父亲就不只一个妾，并一一注明其姓氏及所生





子，何以讳言自己此等大事？文中明言陈淑卿有子女寄养他人处，蒲氏并非无情，何以至终不使其非婚生子认祖归宗，于情理不合。如此，这一蒲陈恋情异说，也终于像少数民族异说一样，在研究中逐渐销声匿迹。但是令人深思的是，在有关蒲松龄逸事的材料或电视中却常若有若无地穿插一段恋爱故事，似与陈淑卿小像事相关，或可谓之查无实据，不作科学历史看，却可作文学逸事观也。

关于蒲松龄的思想、交游与世界观方面，学术界近年来颇侧重于作者的强烈人仕愿望，却久困场屋，终身未得一第原因的探索。

据高明阁《蒲松龄的一生》统计，蒲氏从39岁到66岁的27年中，共有13次参加乡试的机会，他作了准备和已经参加的计有10次，而有文字记载，确证参加考试5次，其中康熙二十六年（48岁），因"闱中越幅被黜"，原因是"得意疾书，回头大错"（《大圣乐》词）。可见考试制度的不合理与蒲松龄才华之洋溢，制艺之学与蒲氏为文，两种思路之水火不能相容。蒲氏从弱冠入棘闱，直到63岁，须发皆白，还在应试，甚至到了72岁，还为了那个"岁贡生"的虚名，顶风冒雪奔走于青州道中，百折不挫，冀得一第。这当然是在"学而优则仕"的儒学思想指导下，顽强地梦想实现一个封建社会知识分子的政治理想并改变现有的生活状况。为此，人们查知在蒲氏大量著作中，"拟表"之作占"文集"中的两卷，这是从不为人重视的制艺之学，充满封建性。这些笔墨既不像碑文、书序、婚启为乡人代笔，也非个人诗文遣兴，完全是假拟臣子之愚忠，上表皇帝陈策治国，歌功颂德之作，"只能是为乡试作准备，模拟可能出仕的试题练笔用的"。于此亦可见蒲松龄为应举所作的文字功夫。加上他为不忘举业，放弃了做孙蕙幕宾的机会，只留宝应县一年，即归乡坐馆，终老于毕家西席的位置，在时间上也给举业以充分保证。按孙蕙的估计，"稍一敛才攻苦"，即可如愿，然而他竟"落拓名场五十秋，不成一事雪盈头！"执着的第一流的大文学家，在科举








上，却成了第一流的惨败者。也终因这科场上的惨败，成就了他在文学上的伟大成就。蒲松龄以其高尚的人格，表现了一个艺术家的良心。

高明阁说："按理说一个终生应试的儒生不应该讽刺郎玉柱(《书痴》)这样的人。我们认真的思索一下，蒲松龄之所以考不中，惟其看不起除了'书'一无所知的人；公平地说，惟其和郎玉柱不同，两条道路，才导致两种结果。"

王志民在《蒲松龄屡试不第原因新探》一文中从思维方式、社会原因上追索其举业失败的原因。首先，科举制度作为封建阶级选拔人才的手段，愈到后来，愈腐朽没落，不选真才，仕途黑暗，公道不彰，"非袖金输璧，不能达于圣明"，这是当时普遍现象，正如《聊斋志异》中所揭露的那样。加之考试录取名额很少，蒲氏从父自学，穷乡僻壤的教育手段难于应付多变的科考制度，特别是穷困蹇促，自恃才华的蒲松龄无处(也不肯)走后门，自然是科举失败的客观原因。其次就蒲松龄的气质和社会环境所形成的求异思维方式来说，与科举制度所要求的求同思维方式是相悖逆的。求同的思维方式最突出的特点是因循守旧，墨守成规，只重演绎而忽视归纳，在写作上表现为长于引经据典，述而不作，不善于创作，是狭窄的封闭思想体系。求异性思维方式则善于从假设和构想中寻求答案，善于独立思考，长于标新立异，在写作上容易冲破传统观念模式。八股取士当然不欢迎异端之人和异端思想。八股取士要求按封建统治阶级传统思维模式思考问题，依样画葫芦，不得违章越格，更不能创新。少负异才卓荦不群，平生有奇气的蒲松龄，哪里受得如此约束，于是导致"得意疾书，回头大错"，终于只能落拓一生。汪启淑《水曹清暇录》卷10中说"山左蒲留仙好奇成癖，撰《聊斋志异》，后人棘闱，狐鬼群集，挥之不去，竟莫能得一第。"虽是传说，倒是道出蒲松龄沉溺于异端思想，富于开创性思维方式的必然





结果。而这一条思维方式是和蒲松龄的进步的世界观的形成及其与人民的关系分不开的。

解放后诸研究蒲松龄的专家都用历史唯物主义观点着重从《聊斋志异》中研究作者和人民的关系，近年来由于思路的扩展和对蒲氏思想、交游、诗文、俚曲杂著等的全面研究，认识到不能和人民同感受、共呼吸，不能和时代同脉搏、共跳动，只凭文字技巧，能够写出《聊斋志异》这部世界名著，和那样为群众喜闻乐见的俚曲是不可能的。特别是大量诗文中所反映的淄川一带人民疾苦，更为人们所注意，有人统计过：蒲氏所写文人抒情诗约800首，反映人民疾苦的42首，关心自然灾害的31首，共73首，这个数字约占存诗总数的8．5%。80年代以后，研究者常根据作者诗词作系年研究，并追寻作者的游踪、交游，对作者世界观作广泛的探索。如盛伟写了《试论蒲松龄康熙甲申年“流民”诗及写作历史背景》，汪玢玲写了《蒲松龄与人民》专章(见其专著《蒲松龄与民间文学》)，鲁童、盛伟撰有《蒲松龄南游地理考略》专门研究他在孙蕙幕中的生活和交游，袁世硕更有《蒲松龄与王世祯》、《蒲松龄与毕际友》、《蒲松龄与朱湘》等系列文章。研究者从各个方面探索作者与人民及官府名宦、著名文人的关系，以及各阶层对蒲松龄的态度。从中了解到名宦们如喻成龙倾慕蒲松龄的文名，请他来济南官府盘桓数日，为之在《梅花书屋图》画卷上题诗，并“欲以千金易《志异》一书”的卑劣行径，此事世传为王渔洋事，虽也不排斥王有此想法。《蒲松龄与朱湘》一文却经过考证得知当时的淄川知县唐秉彝、黄叔琳辈也遣吏搜求蒲氏的著作，其意大体都在据《聊斋》为己有，欺世盗名，而无一人以才学荐当朝，使蒲松龄有以进身；他们怎能了解《聊斋》为蒲氏一生呕心沥血，寄寓悲愤之作，岂肯以之售人？另一方面他为人民衣食奔走呼号、救灾、惩恶、进呈的诗文





却大量涌现，这一事实是所有研究者用以探索作者世界观进步性的重要根据。且都在此基础上研究蒲氏强烈入仕要求、干预政治的目的，并旁及于他对民族、婚姻、道德、经商等问题的开明思想和矛盾态度，认为在特定历史背景下研究传统文化心理在蒲松龄及其同时代知识分子身上的强烈投影，看到了"慰藉劳人"，重视劳动群体，为下层人民说话，为民族整体谋利是蒲松龄思想及世界观上的重要组成部分；当然他在宗法观念、迷信思想方面也有相当的保留，表现出他时代的局限。

值得注意的是蒲松龄对人们所借以谋生的手段（主要是农民的生产）的关注是一贯的，这从 1987 年出版的《聊斋杂记》影印本，看得十分清楚。辽宁图书馆康尔平先生于此书序言中指出此项辑录之作，来自《齐民要术》、《辍耕录》等十余种科技书。汪玢玲在评价文章中[①]认为这是蒲氏所辑的农业及手工业生产经验的实录，上册收农田树艺之事 127 则，实际是继《农桑经》之后的一部指导生产的农事教科书，下册所记的锻铁炼铜，诸窑器物，也是具有科学价值的手工艺生产知识。将此书与蒲氏许多杂著如《药祟书》、《日用俗字》、《农桑经》联系起来看，蒲松龄不仅是一位卓越的文学家，也是一位致力于生产、生活实际等实用之学的学者，在当时甚至蒲松龄已经朦胧地意识到工农业生产对富国强民的重要作用了。《聊斋杂记》手迹的复制出版，对于蒲松龄的生平思想、学术观点、爱好兴趣，以及治生求实精神和深汲博采的治学之道等诸项研究，展开了新的广阔的视野。



① 初发表于刊物，后被收入辽宁人民出版社建社 40 周年图书评论集《书苗寻芳》。



第三节 作品研究

蒲松龄创作浩繁，小说、俚曲、诗文、杂著约共数百万字。其中以《聊斋志异》世界称著，研究者代不乏人。清代传抄阶段即有王士祯（渔洋）的点评、题赠，相继有冯镇峦、但明伦、赵起杲、何守奇等人的评注、序跋，实际已开始了作品研究，给此书以很高的评价，除在内容上不无迂腐之论，在文学创作上，都认为是继承六朝志怪、唐宋传奇之“古艳”。赵起杲青柯亭本“例言”说：“先生是书，盖仿干宝搜神，任昉述异之例而作。其事则鬼狐仙怪，其文则庄、列、马、班，而其义则窃取春秋微显志晦之旨，笔削予夺之权。”冯镇峦《聊斋杂说》：“此书多叙山左右及淄川县事，纪见闻也……先生意在作文，镜花水月，虽不必泥于实事，然时代人物，不尽凿空。”谈到其创作方法更为细致：“诸法俱备，无妙不臻。写景则如在目前，叙事则节次分明，铺排安放，变化不测，字法句法，典雅古峭，而议论纯正，实不谬于圣贤，一代杰作也……聊斋用笔跳脱超妙，往往于中一二突接之处，仿佛遇之，惟会心人能格外领取也。”纪晓岚更称誉《聊斋志异》为“才子之书”。可见清代诸家言《聊斋》妙造之法，颇中肯綮，至今有参考价值。

“五四”时期因提倡白话，多不重视《聊斋》研究，胡适更有意贬低它，说：“《聊斋》取材太滥，见识鄙陋。”完全抹杀它揭露封建社会反映现实中人民疾苦的思想意义和艺术成就。且已基本被否定为蒲松龄作品的《醒世姻缘传》，胡适则大加吹捧，考证为蒲氏作品（路大荒否之，《蒲松龄集》未收此作。近期徐复岭考证此书为曲阜人贾凫西的作品，日本大塚秀高认为作者为山东诸城人丁耀元）。而当时对蒲氏白话俚曲更无视之，亦得不到出版。








"五四"以后,独具慧眼能识《聊斋志异》成就的,唯鲁迅先生。他在北大讲《小说史略》时讲的那段评论,至今脍炙人口,广为引用。鲁迅说:"明末志怪群书,大抵简略,又多荒诞不经,《聊斋志异》独于详尽之处,示以平常,使花妖狐魅,多具人情,和易可亲,妄为异类,而又偶见鹘突,知复非人。"肯定它"描写委曲,叙次井然,用传奇法,而以志怪,变幻之状,如在目前;又或易调改弦,别叙畸人异行,出于幻域,顿入人间;偶述琐闻,亦多简洁,故读者耳目,为之一新"。这些评论不仅道出《聊斋》在创作方法上袭承传统,是一种积极浪漫主义手法,也指出其内容上的丰富有益,故使人"耳目一新"。

解放后出版的各种《中国文学史》和有关《聊斋志异》的著作和论文,都着重于用历史唯物主义和阶级分析法从思想内容上挖掘《聊斋志异》的人民性和艺术上的独特成就。在内容上首先把它放置在清初离乱社会背景上,充分肯定《聊斋志异》在揭发封建社会官府黑暗,贪官污吏对老百姓敲骨吸髓的残酷剥削和压迫以及人民的疾苦和他们的愤怒反抗(如《席方平》、《梦狼》、《王者》、《促织》)。其次,作品通过对考试弊端的揭露和对知识分子面貌的剖析,深刻揭示了科举制度的腐朽性。如《贾奉雉》、《三生》、《叶生》、《王子安》等,他们受尽科场中那些"虚肚鬼王"的盘剥,金钱交易使他们伤天害理地"黜佳士而进凡庸",同时也尖锐地讽刺了那些热衷于功名的士子们的痛苦的灵魂,如王子安梦中也大呼长班的丑态。《聊斋志异》对科场许多黑暗面的批判,体现了蒲松龄自身遭遇的某些实感,可认为是《儒林外史》全面抨击科举制度的先声,在古典小说中有开创意义。第三,热情歌颂男女青年追求爱情自由,反对封建礼教是《聊斋》思想民主性的另一积极内容。大量作品通过狐女鬼妻与人间男子恋爱故事,塑造了如《婴宁》、《娇娜》、《香玉》、《莲香》等花妖鬼魅,以及《阿宝》、《瑞云》等现实生活中追求个





性解放、性格鲜明的妇女典型和在封建社会不可多得的钟情男子形象，同时，也深刻批判那些地主阶级喜新厌旧的负心汉和玩弄妇女的丑恶灵魂以及买卖婚姻中的嫌贫爱富思想(如《陈锡九》)。在一些论文中充分肯定了蒲松龄世界观中的积极因素，同时也指出其世界观中的消极面，如受封建思想影响的伦理观念、道德说教、迷信现象、因果报应等思想局限性。

在艺术性上，学者们盛赞这部小说广泛地接受传统文学特别是传奇、话本的直接影响，又深深植根于民间艺术风格。其在创作方法上也是现实主义与浪漫主义相结合的，它寓托着作者的社会理想。首先表现在正面理想人物的塑造上，同时也表现在结构上的严密性和情节的传奇性、语言的生动简洁华丽典雅等多方面成就。

五六十年代较有影响的论文与专著有徐士年《试谈〈聊斋志异〉的思想性》(1957)、刘世德《鬼狐史块垒愁》(1961)、聂石樵《〈聊斋志异〉思想内容简论》、聂绀弩《读〈聊斋志异〉》(以上论文)；杨柳《〈聊斋志异〉研究》、何满子《蒲松龄与〈聊斋志异〉》、任访秋《〈聊斋志异〉的思想性及艺术性》(以上专著)等。

值得一提的是何满子和关德栋对聊斋俚曲进行的研究，何文关于聊斋说书发表在《曲艺》上，关文对短篇俚曲存目作了初步考查，引起学界注意。

1962年蒲松龄故乡山东省文化界和出版界曾联合倡议成立了蒲松龄著作整理编辑委员会，委员有冯沅君、路大荒、严薇青、燕遇明、包干夫、宋英等教授、学者、专家，准备有计划地搜集、整理、注释出版蒲氏著作，并致力于研究工作。可是在"文化大革命"的十年浩劫中，我国古代历史文物和文化遗产遭到空前摧残，蒲松龄故居被封闭，坟墓被挖掘，墓碑被砸碎，柳泉大树被砍伐，蒲氏著作被说成"四旧"，横遭摧毁，整理研究工作者被诬为替牛鬼蛇神竖碑





立传，株连所及，生命难保。直至“四人帮”倒台，党的十一届三中全会之后，才拨云见天，在山东省委及文化部门组织下，蒲墓被整修，竖起茅盾手书的墓碑，蒲馆重开放，挂起郭沫若写的对联，蒲氏著作整理研究重新着手。先是，山东大学首先成立蒲松龄研究室，于1980年出版了《蒲松龄研究集刊》，并在山东省文化局、山东出版社、山东大学、山东省文联、省社会科学研究所和淄博市人民政府联合发起举办第一次全国性的蒲松龄学术讨论会。对蒲松龄的时代背景、生平思想、《聊斋志异》、聊斋俚曲进行全面研究，打开了蒲学研究的新局面。接着又召开了第二次学术讨论会，在江苏如皋也召开了《聊斋志异》讨论会。1985年蒲氏故乡成立了蒲松龄研究所，同时出版《蒲松龄研究》季刊。接着于1991年以山东大学为首召开了一次国际性蒲松龄学术讨论会，检阅了10年来蒲松龄研究队伍和成果，将蒲松龄研究推向新的高潮。

综观这10年来的蒲氏著作研究，已经涉及作品的全部并分门别类向纵深发展；充分运用史料进行考证，使作品产生的时代背景更清晰地呈现读者面前；在探讨其思想及艺术根源时，研究工作与民间文学、民俗学挂钩；近期研究更提到美学高度，使蒲学研究进入一个新的境界。

首先在第一次学术讨论会上就对《聊斋》成书的历史背景和蒲松龄作品中有无民族思想提出讨论。这问题在“五四”初期是作为“狐者胡也”来理解，以《聊斋·狐嫁女》篇所用金爵窃自朱姓之家，明朝皇帝姓朱，而狐指胡人——满族代称，用索隐方法，认为《聊斋》中有民族思想，当是不值一驳的说法，不再为人提起。近年讨论此问题，则建立在大量作品及历史资料的对比上。

关于《聊斋志异》有无民族思想有三种说法：一是否认他有民族思想。以张友鹤《聊斋志异选》编选后记的提法为代表；二是以为《聊斋志异》有民族思想，但不占很大比重，见章沛《〈聊斋志异〉





个别作品中的民族思想》(《光明日报》文学遗产增刊第六辑)及杨柳的《〈聊斋志异〉研究》;三是《小说丛话》把《聊斋》看作排满的作品(见阿英《晚清小说史》)。一般以为蒲氏创作《聊斋志异》时已距明末战乱年代较远,进入康熙盛世,其所反映民族思想不是主要的,以同意前两种说法为多,而第三种说法未免偏颇。80年代以来,晋驼《〈聊斋志异〉的民族思想》、李灵年《谈〈聊斋志异〉的时代气息》、赵俪生《读〈聊斋志异〉札记》等文章,都把《聊斋》放置在清初离乱社会背景下分析,认为明末满族进关,以李自成为首的农民起义被镇压下去,在长达几十年中,清兵到处屠杀、掠夺,使社会经济遭到极大破坏,《明崇祯实录》卷12所载"云南道御史郭景昌巡按山东,济南城中积尸十三万余"以及地方志中所记兵灾、天灾、人祸,都通过《聊斋》中《鬼隶》、《野狗》、《韩方》、《林氏》、《张氏妇》、《公孙九娘》、《林四娘》、《乱离二则》等篇反映出来,作品所写的"济南大劫"、"北兵大至,屠济南,扛尸百万",烧杀掠淫的暴行,正是当时民族矛盾和阶级矛盾十分尖锐的表现。赵俪生认为《公孙九娘》可列为《聊斋》400篇中的案首,第一是作者同情农民(于七)起义,同时充分暴露满族贵族统治者的大屠杀,使许多无辜人民惨遭屠戮,像这样的篇章竟未被芟除,十分可贵。晋驼的文章也指出,《聊斋》中尽管称起义人民为"盗"、"贼"、"乱",但却不曾渲染他们杀人,杀人者全是"北兵"、"大兵",这和统治阶级将杀人罪状记在起义者账上的御用文人是不同的。作者据《张鸿渐》所改写的《磨难曲》中的秀才把伸张正义的希望寄托在"三山大王"身上就是明显的例子。研究者都把蒲松龄的民族思想放在阶级斗争中加以分析,看到了作品人民性、进步性的深刻实质。徐道钤《蒲松龄成功的社会历史条件》也以大量资料说明:首先,动乱后的安定,安定中有动乱是蒲松龄获得成功的理想社会条件;其次,经济上萧条后的繁荣,繁荣中有萧条,是盛开《聊斋志异》之花的肥沃土壤;第三,蒲





松龄的交往对《聊斋志异》创作有深厚影响。汪玢玲更在蒲氏思想与创作上进一步挖掘了他与人民及人民创作的关系，撰写了《蒲松龄与民间文学》一书，是迄今为止第一个从民间文学角度研究古代作家的专著。

专题研究《聊斋志异》中反映官府黑暗、科考弊端、断狱以及爱情小说的篇章很多，较前有大幅度的提高，如胡晨的《谈〈胭脂〉和其他折狱篇》、聂绀弩的《〈聊斋志异〉关于妇女的解放思想及其矛盾》、唐富铃的《略论〈聊斋志异〉中的爱情小说》、李永祥《论〈聊斋志异〉爱情小说的结构模式》、赵美科《略论蒲松龄的爱情观》等。赵文就蒲氏情爱观提出三个特点：第一，在婚姻问题上，主张以"情"为主，男女之间的爱慕之情应该是婚姻的基础；第二，在择偶情趣上，蒲氏认为人生所爱，重在知己，不在美丑、门第和钱财；第三，在两性关系上，蒲氏把基于爱情之上的"淫"，看成是合理正当的要求。认为《聊斋》中大量妇女光辉形象扩大了人们的视野，反映初期民主主义思想因素。那些追求个性解放的男女是林黛玉、贾宝玉的先驱。李文从结构模式及美学特征，提出1."情爱的主体是男性"，2."女性为男性情爱的客体，其身份不限于人，多为神妖狐鬼"，3."不论女主人公身份多么怪异，婚恋皆以世俗方式进行"等三种结构模式（三要术），它作为一种传统审美方式是在魏晋以来长期形成的文化背景中形成的。这些讨论都具有理论价值。

在1991年10月淄博市召开的首届聊斋国际学术讨论会上，围绕《聊斋》文学魅力和美学价值展开了讨论，并从史的宏观文化背景上，探讨了《聊斋》数百年盛行不衰的原因。有来自美国、日本的学者和国内专家、教授70余人参加，向会议提交了37篇论文、4部专著。《文史哲》1992年第1期对此次会议成果作了综述报道。



张稔穰、王中敏认为，向往、描绘善美的心灵和人性是《聊斋》艺术美感产生最重要的基础。而多以非现实的人物、情节作为其



审美的载体,采用独具特色的文言形式、固定视角的限制叙事以及充溢在字里行间的浓郁诗情等,都是《聊斋》艺术美感的重要根源。刘烈茂提出《聊斋》创作的奇想问题,研究超越传统思维,探索隐秘心理,奇幻世界的诸多因素。认为《聊斋》为不同时代的读者提供了可以容纳多种情感的审美空间;它的诸多情悖符合人类普遍经验,从而使读者在以想像填补其中的艺术"空白"时,心灵的契合达到极点,获得极大的审美愉悦。

李伯齐从民族文化角度探讨了《聊斋志异》文言艺术的高度成就,博采口语化方言,使书面语言更贴近生活,大大丰富了民族语言。日本学者户仓英美说:宋明以来志怪小说表现的两个方面,一是把怪异的叙述与道义观念联系在一起;二是把怪异的传闻作为非空想的"事实"进行搜集记录,因此都没取得对唐传奇的突破,只有《聊斋》成为唐传奇的嫡传。这是由于《聊斋》以其非凡的想像力搅乱了自唐以来小说创作"以人为中心"的磁场,再次借用超自然的力量来重新认识人的存在和自然,产生了独特的艺术魅力。同时《聊斋志异》也继承了白话小说的长处。双重超越,使此书达到了世界神异幻想小说的高峰,并为短篇小说近现代化作出重要贡献。

聊斋俚曲同样是蒲松龄创作的另一重要成就,它与《聊斋志异》一俗一雅正好是蒲氏创作的双璧。据蒲氏碑阴题记"通俗俚曲十四种",可是因《琴瑟乐》未刊,初期研究多未涉及。俚曲研究解放初期首见于周贻白《中国戏剧史》第七章《清初的戏剧》中对《禳妒咒》等曲调的研究,指出蒲氏俚曲在中国戏曲史上的重要价值。之后何满子发表了《几种从聊斋故事衍化的俗曲》(见何氏《蒲松龄与〈聊斋志异〉》一书)和《聊斋说书》的文章,着重对取材于《聊斋》的七种俚曲从思想内容及创作方法上进行了研究,说这也是民间说书的一种喜闻乐见形式。特别推崇《磨难曲》,说它是成就最高







的通俗文学。再后关德栋就日本庆应大学所藏平井雅尾抗日战争时期带去的目录撰写《聊斋俗曲偶记》,对一些曲子进行辨析,剔出其中大量见于《白雪遗音》的非蒲氏作品。《蒲松龄集》出版之后,才有少数论文论及全面的现存俚曲(但仍不包括《琴瑟乐》)。六七十年代论聊斋俚曲的把它与《聊斋志异》比较,认为《聊斋》是文采派,俚曲是本色派;认为俚曲多反映现实农村家庭伦理题材,采用民间口语创作,不像《聊斋》那样用典雅的文言写花妖狐媚,相对要朴素本色。实际上这种分法是不科学的。当我们对《蓬莱宴》和《琴瑟乐》认真研究之后便能看到,俚曲中同样有词采之盛的文采派。

何满子、高明阁、汪玢玲、盛伟及日人藤田祐贤都对聊斋俚曲创作的年代有过考证,从作品内容和蒲松龄青壮年时期热衷于举业和专意于《聊斋志异》的创作考察,如此大量的俚曲文字,当是晚年65岁以后的作品(如《磨难曲》),而《琴瑟乐》和《穷汉词》则是例外。藤田祐贤在他的《聊斋俗曲考》中根据日本所见的资料确定《琴瑟乐》是35岁前后之作,据华子俊旧藏本抄本,也可以推断《穷汉词》是蒲氏37岁时作品。此即是说大量俚曲虽是蒲松龄晚年之作,却并不等于蒲氏晚年才掌握这种通俗形式;相反,他的个别有代表性,充满青春气息的俚曲,恰正是写于他充满精力的壮年时期。汪玢玲在《论聊斋俚曲》(收入《蒲松龄与民间文学》一书)中研究了作品题材及内容的两个方面。一是来源于农村现实题材的如《磨难曲》、《姑妇曲》、《寒森曲》、《禳妒咒》、《墙头记》等;一是来自民间传说题材的,如《蓬莱宴》、《钟妹庆寿》、《幸云曲》等。只有像蒲松龄这样有志于将艺术献给人民,并向人民虚心学习,具有民间文化修养的大家,才能驾驭这种民间喜闻乐见的艺术形式。这对以文言艺术见长的清代作家来说,无宁说是一种文化上的"革命"行动。她认为蒲氏作品中广泛地涉及风俗文化,相继写了《聊斋与



鬼文化》、《聊斋与狐文化》的专论，发表在《蒲松龄研究》上。也正是在历史的长河中早在秦汉时期就形成了的鬼狐文化，影响了蒲松龄的创作。

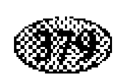


对蒲松龄诗文杂著与民族文化关系的研究，前期有纪根垠《蒲松龄与地方戏》，郝浚、马瑞芳《读蒲松龄的散文》，盛伟《试论蒲松龄康熙甲申年流民诗及其写作的历史背景》，赵伯陶《读聊斋诗词》；赵蔚芝《新发现的聊斋诗集抄本》，后文就新在淄博发现的《聊斋诗抄》232 首诗，全面考察，发现其中 14 首为《蒲松龄集》所未收，对进一步研究蒲著编年及校勘有重要价值。1995 年纪念蒲松龄 355 周年专号上也有《谈〈聊斋志异〉中的写鬼》（孙树木）、《论〈聊斋〉中的兆数信仰》（徐文君）、《〈聊斋志异〉赋予妇女诸般品性的时代意义》（朱其铠）、《蒲学史引论》（徐恭时）等文发表，注意到从民俗文化和学术史角度研究《聊斋》的价值。

据统计，从《聊斋》和蒲氏其它著作改编的戏曲剧本 100 多种，拍成的电视剧多达 40 多部，电影 20 多部。见于报刊的蒲松龄及其著作的研究论文不下 500 篇，专著约 20 余部。在资料辑集方面，有盛伟编辑校点的《蒲松龄全集》（上海学林出版社 1998 年出版）；更有李士钊《蒲松龄著作在国外》一书，收 47 篇论文约 50 万字；朱一玄《聊斋资料汇编》已出版。目前，更有人倡议编《聊斋文献大全》，将给学术界深人全面地研究蒲松龄著作打开新的局面。

2001 年 4 月由淄博市人民政府、淄博学院、蒲松龄研究会联合举办国际第二届聊斋学讨论，在蒲松龄故乡淄博市召开。有来自美国、俄罗斯、日本、韩国等近 10 个国家的 20 名左右外国专家及国内港台专家 90 多人参加，提交论文近百篇，会后出版了《聊斋学研究论集》，收文 40 多篇。有从百科全书性质来评价《聊斋志异》的价值（王恒长），有从《聊斋"性"文化美质》（曲沐），或从"《聊斋对传统文学母题的超越》（王立）来评价《聊斋》的意义；或从俚曲



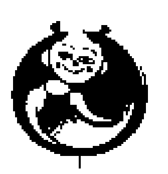






《琴瑟乐》(汪玢玲)、比较文学、民俗学角度来研究"聊斋学";也有对大量新获的资料进行研究,考证其真伪者,如《省身语录》考辨(金实秋)。还有《聊斋志异》在俄国(李福清),《聊斋志异》在国外(王丽娜)等,都说明《聊斋》不仅是文言短篇,同时也是整个古典小说的最后一个高峰,不只是中国的文学瑰宝,也是世界共同的文化艺术宝贵财富。"聊斋学"研究将进一步使蒲松龄这位伟大作家在世界文化宝库中发挥其光辉的历史作用。





后 记

这部专著是在1985年拙著《蒲松龄与民间文学》(上海文艺出版社出版)一书基础上增改续写的研究成果。内容较前充实,增加数章,篇幅也扩大了。为适应"丛书"体例要求,改名为《鬼狐风情——〈聊斋志异〉与民俗文化》。从民俗文化学角度研究《聊斋》,在我虽已有20年的历史,但它在学术界毕竟是新的尝试,一定还存在许多纰漏。唯愿它能对"聊斋学"研究有所裨益,并得到学术界的匡正。

本书在成书过程中,始终得到学术界同仁的关注,一些重点篇章参与了蒲松龄家乡淄博市召开的国内、国际"聊斋学"讨论会,并在会议论文集及《蒲松龄研究》专刊上得到发表,这不能不感谢前任主编盛伟、刘玉湘两位先生的润饰和帮助。成书之后,再一次得到上海古籍出版社高龄权威性古典小说评论家、高级研究员及总编审何满子先生的赐序和侨居澳大利亚的香港大学民间文学博士谭达先先生的序评,本人受教良多,谨致以深深的谢忱!

特别使我感动的是,黑龙江人民出版社古籍、辞书编辑部副编审李春兰同志,当她知道我有这部书稿时,马上感到它是一种新生事物,看到这部从民俗学角度研究古典小说的学术成果,得悉民间文学对古典作家的滋养,民俗文化在民间久远潜在的活力及其反映在古典文学上的巨大社会价值时,便立刻接纳了这部书稿。令人惊奇的是她第二次在京开会见到我,便告诉我,因接受我这部书稿她已决定要出一套"古典名著与民俗文化"丛书,她向我数点着







要出的书名:《红楼梦》、《水浒传》、冯梦龙的"三言",等等。我深深被震撼了!因为,这是我多年来期望于学术界的宿愿……这样,本书乃得以在她规划的"古典文学名著与民俗文化"丛书中占有一席,而与广大读者见面。在民俗学(即民俗文化学)尚在开拓前进的艰难时刻,这套丛书的编辑出版,无疑是一种"创举"。它将开一代(从各种学种入手)综合研究古典文学的良好学风,这需要巨大的文化气魄和学术远见。黑龙江人民出版社打出了鲜明旗帜,给人极大鼓舞。祝愿它在全国范围内取得卓越成就、开花结果。

汪玢玲

2002 年 11 月　长春



[General Information]
书名=鬼狐风情：《聊斋志异》与民俗文化
作者=
页数=1000
SS号=0
出版日期=